نثری نظم اور شعر

ڈاکٹر منظر عباس نقوی

ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

نثر، نظم اور شعر

نثر نظم اور شعر

تنقیدی مضامین

ڈاکٹر منظر عباس نقوی
ریڈر شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

باراوّل ـــــــــ ۱۹۷۸
تعداد ـــــــــ ۱۰۰۰
قیمت ـــ
Price Rs. 7/50

مطبع : اسرار کریمی پریس، الہ آباد
کتابت : ریاض احمد، الہ آباد

EBH

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

فہرست مضامین

۱۔ نثر، نظم اور شعر	۹
۲۔ اسلوب اور اس کی تشکیل	۱۴
۳۔ خطوط غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ	۲۷
۴۔ خورشید الاسلام کی نثر: ایک تجزیہ	۴۱
۵۔ ناول کا فن	۶۱
۶۔ میر کی امیجری	۶۹
۷۔ غالب کے شعری اسلوب کا ایک پہلو	۷۸
۸۔ اقبال کا شعری اسلوب	۹۹

حرفِ آغاز

گزشتہ دس گیارہ سال سے میں ادب کا مطالعہ، خواہ نثر ہو یا شاعری، ایک خاص زاویۂ نگاہ سے کرتا رہا ہوں، یعنی نثر نگار یا شاعر نے اپنے افکار و محسوسات کو کس ڈھنگ اور کس انداز سے پیش کیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ میرا پسندیدہ موضوع ادب کا اسلوبیاتی مطالعہ رہا ہے۔

زیرِ نظر مجموعے میں ایک دو کو چھوڑ کر باقی سب مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔ یہ مضامین وقتاً فوقتاً جن ادبی رسائل میں شایع ہوئے تھے ان کی فراہمی میں طلبہ کو دشواری ہوتی تھی اور ان کا تقاضا تھا کہ ان مضامین کو کتابی صورت میں شایع کر دیا جائے۔ مجھے اس اعتراف میں کوئی تامل نہیں کہ مجھ جیسے غیر علمی انسان کے لیے یہ کام خاصا دشوار تھا۔ خدا بھلا کرے ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ کے مالک اسد یار خاں صاحب کا جنھوں نے یہ مشکل آسان کی اور اشاعت کی ذمہ داری اپنے سر لے لی۔

اپنے ان شاگردوں کا شکریہ ادا کرنا بھی ضروری ہے جنھوں نے ان منتشر مضامین کی نقلیں فراہم کیں۔

علی گڑھ، ۲۱ر جون ۱۹۷۸ء

منظر عباس نقوی

نثر، نظم اور شعر

ادبی اظہار کی دو شکلیں سب سے زیادہ مشہور ہیں: نثر اور شعر۔ نثر اور شعر میں کیا فرق ہے؟ یہ جاننے کے دو طریقے ہیں۔ ایک خالصتاً خارجی یا سطحی ہے اور دوسرا کلیتاً داخلی یا بالفاظ دیگر معنوی۔ مشرق کے علمائے بیان کی نظر صرف خارجی پہلو پر رہی۔ اسی لیے وہ اس تعریف سے آگے نہ بڑھ سکے کہ نثر کلامِ غیر موزون و غیر مقفیٰ اور شعر کلامِ موزون و مقفیٰ ہوتا ہے۔ اس تعریف میں صداقت تو یقیناً ہے لیکن جزوی صداقت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سطحی نظر سے دیکھا جائے تو شعر وہ طریقۂ اظہار ہے جس میں سختی کے ساتھ وزن کی پابندی کی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف نثر سے مراد وہ طریقۂ اظہار ہے جس میں عام طور پر وزن کی پابندی نہیں ہوتی۔ اس مسئلے کا ایک پہلو جس پر مغربی نقادوں نے بہت زور دیا ہے ہمارے پیشِ نظر رہنا ضروری ہے اور وہ یہ ہے کہ اگرچہ نثر میں مرتب وزن کا التزام نہیں ہوتا لیکن الفاظ کی نشست و برخاست جس میں غیر شعوری طور پر مصوتوں اور مسمتوں کی ایک متناسب ترتیب کو بڑا دخل ہوتا ہے، کچھ اس طور پر ہوتی ہے کہ عبارت کے آہنگ میں انتہا درجے کا تنوع اور زیر و بم پیدا ہو جاتا ہے جسے عبارت کو بلند آواز سے پڑھ کر یا کسی دوسرے سے سن کر بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ مذکورہ بالا فرق شعر اور نثر کا فرق

نہیں بلکہ نظم (Verse) اور نثر (Prose) کا فرق ہے۔ بلاشبہ ہم ہر کلام موزون ومقفیٰ کو نظم کہہ سکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ شعر بھی ہو۔ بات یہ ہے کہ نظم (Verse) کلام کی ایک خارجی ہیئت ہے جس میں شعری احساسات اور تجربات کا پایا جانا قطعاً ضروری نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ معنوی طور پر نظم (Verse) اور نثر (Prose) میں کوئی ایسا بنیادی فرق نہیں جو قابلِ لحاظ ہو۔ ایسی مثالیں ہر زبان میں آسانی سے مل جائیں گی کہ ایک بات جو نثر میں زیادہ خوبی سے کہی جا سکتی تھی کسی موزوں طبع شخص نے اسے نظم کے قالب میں ڈھال دیا، لیکن محض منظوم ہونے کی بنا پر اسے شعر کہنا کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔

اب جہاں تک شعر اور نثر کا تعلق ہے ان کا دائرۂ کار واضح طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ نثر اور شاعری کا کوئی بھی لسانیاتی تجزیہ خواہ کتنی ہی باریک بینی سے کیا جائے ان دونوں کو متحد نہیں کر سکتا۔ ان دونوں میں دراصل ایک بنیادی فرق ہے جو خارجی سے زیادہ داخلی اور صوری سے زیادہ معنوی ہے۔ نثر اور شاعری ادبی اظہار کی دو ایسی شکلیں ہیں جن میں تخلیقی عمل کی نوعیت ہی سرے سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعر کا ذہنی عمل نثر نگار کے ذہنی عمل سے اتنا جداگانہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں یعنی شعر اور نثر نہ کبھی مل سکے ہیں نہ مل سکیں گے اور سچ پوچھیے تو ان کو ملانے کی کوی کوشش نہ ادبی نقطۂ نظر سے مستحسن ہی ہے اور نہ مفید ہی۔

یہ بات البتہ اپنی جگہ پر بالکل درست ہے کہ ہمارے ادبی سرمائے میں شعر اور نثر دونوں ہی کی ایسی شکلیں کثرت سے موجود ہیں جنھیں نہ مکمل شعر ہی کہا جا سکتا ہے اور نہ خالص نثر۔ چنانچہ اس مسئلہ پر غور کرتے وقت ہمیں ان دونوں کی خالص اور مخلوط دونوں ہی شکلوں کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ نثر کی خالص شکل وہ ہے جسے ہم عام طور پر علمی نثر سے تعبیر کرتے ہیں، یعنی وہ نثر جس کے وسیلے سے ہم بہت

منتخب اور بچے تلے الفاظ میں، کسی تخیئلی پیکر کا سہارا لیے بغیر، موزونیت کلام سے بے نیاز ہو کر وضاحت، قطعیت اور منطقی استدلال کے ساتھ اپنے اس ذہنی عمل کی ترجمانی کرتے ہیں جسے عرف عام میں تفکر کہا جاتا ہے۔ اس کے برعکس خالص شعر وہ ہے وہ ہے جس کے ذریعے ہم اپنے جذباتی تجربات اور لطیف محسوسات کو بالکل موضوعی اور رمزیہ انداز میں، الفاظ و فقرات کے آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے متاثر اور متکیف ہوئے بغیر نہ رہے۔ گویا نثر کی بنیاد فکر اور شعر کی جذبے پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خالص نثر ذہن کو اور خالص شعر صرف جذبات کو اپیل کرتا ہے۔ ادبی اظہار کے یہ دونوں ہی طریقے اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں، لیکن یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ وہی چیزیں جو شعر کے حسن میں اضافے کا باعث ہوتی ہیں، مثلاً تشبیہات، استعارات اور علامات وغیرہ انھیں کا نثر میں غیر محتاط استعمال نثر کے وزن، وقار اور توانائی کو نقصان پہنچاتا ہے۔ خالص نثر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کسی قسم کا ابہام نہ ہو اور اس کا مفہوم بس ایک ہی ہو، دو نہ ہوں۔ اس کے برعکس شاعری کا حسن اسی میں ہے کہ بات ایسے مبہم اور رمزیہ انداز میں کہی جائے کہ ہر شخص ہر زمانے میں اپنے اپنے ذوق اور حالات کے مطابق اس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے دیوان کی ستر شرحیں ہوگئیں، لیکن کسی نے غالب کے کلام کو شبہ کی نظر سے نہیں دیکھا۔ البتہ اگر کسی نثری عبارت کے صرف دو مفہوم بھی نکلتے ہوں تو یہ ایک ایسا نقص ہوگا جس کی نثر نگار کو کبھی اجازت نہیں دی جاسکتی۔

یہ تو ہوئی خالص نثر اور مکمل شاعری کی بات۔ اب اس میں بھی شک نہیں کہ ادبیات عالم میں ان دونوں کی وہ صورتیں بھی عام ہیں جن کو غیر خالص یا مخلوط صورتیں کہا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات صاف طور پر ذہن میں رہنی چاہیے کہ غیر خالص یا مخلوط کے الفاظ سے کسی طرح ان کی تنقیص مقصود نہیں۔ ہمیں فن کار کو، چاہے وہ شاعر

ہو یا نثر نگار، یہ حق بہر طور دینا ہوگا کہ وہ اپنے اظہار کے لیے کوئی بھی اسلوب اختیار کر سکتا ہے، بشرطیکہ وہ ادبی اسلوب ہو۔

نثر کی غیر خالص یا مخلوط صورتیں کئی ہیں۔ اگر نثر نگار کا ذہن شعریت کی طرف مائل ہے تو وہ لامحالہ نثر میں بھی انھیں تمام طریقوں سے کام لے گا جو شاعری میں رائج ہیں مثلاً تشبیہیں، استعارے، تلمیحات وغیرہ اور نتیجتاً لازمی طور سے اس کی نثر میں ایک شاعرانہ رنگ پیدا ہو جائے گا۔ یہی وہ نثر ہوتی ہے جس کو ہم بغرض سہولت شاعرانہ نثر کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح اگر کوئی نثر نگار اپنی تحریروں میں خطابت کی ٹکنیک سے کام لیتا ہے مثلاً استفہامیہ جملے، مترادفات، فقرات کی در و بست میں توازن یا تضاد وغیرہ کا اہتمام، تو اس کی نثر خطابت نہ ہوتے ہوئے بھی خطیبانہ نثر کہلائے گی۔ نثر کی انھیں غیر خالص یا مخلوط صورتوں کو بالعموم تخلیقی نثر کا نام دیا جاتا ہے۔ یقیناً یہ نثر شعری یا خطیبانہ عناصر کے امتزاج کی وجہ سے خالص نثر کے مقابلے میں زیادہ بامزہ اور زیادہ باکیف ہوتی ہے، لیکن اس کے باوجود ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ آج اردو زبان کے فروغ اور اس کے وزن و وقار میں اضافے کے لیے ہمیں جس نثر کی ضرورت ہے وہ بس وہی ہے جس کو ہم نے خالص نثر سے تعبیر کیا یعنی علمی نثر۔ کوئی شبہ نہیں کہ محمد حسین آزاد کی شاعرانہ نثر اور ابوالکلام آزاد کی خطیبانہ نثر کی سحر کاری کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ لیکن حالی کی صاف ستھری نثر بہر طور ہر دور میں ہمارے لیے مشعلِ راہ بنی رہے گی۔

اب شعر کی دنیا میں آیئے تو یہاں بھی ہمیں دو نقطۂ نظر ملیں گے۔ ایک عروضیوں کا نقطۂ نظر ہے اور دوسرا منطقین کا۔ عروضیوں کی نظر میں ہر کلام موزون و مقفیٰ شعر کہلانے کا مستحق ہے جب کہ منطقین کے زاویۂ نگاہ سے شعر کے لئے کلامِ موزون و مقفیٰ کی کوئی قید نہیں۔ بس شرط ہے تو اتنی کہ اس میں شعریت ہو، یعنی وزن سے قطع نظر

وہ تمام خصوصیات پائی جائیں جو لوازم شعر میں داخل ہیں۔ مثلاً شدتِ احساس، موضوعیت، ماورائیت، کفایتِ لفظی، ابہام، رمزیت، پیکر تراشی، نغمگی اور تاثیر۔ ایسا کلام شعر تو یقیناً ہوگا البتہ وزن و قافیہ نہ ہونے کی وجہ سے مکمل شعر نہیں کہلائے گا اور یہی ہوا بھی ہے کہ ہم نے اس قسم کے کلام کو خالص شاعری سے ممیز و ممتاز کرنے کے لیے منثور شاعری کا نام دیا ہے۔ میری مراد اس شاعری سے ہے جس کا ادھر چند سال سے اردو میں کافی چرچا ہے اور جس کے مظاہر کو نثری نظموں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔

ہوسکتا ہے کہ یہ منثور شاعری عروضیوں کی عدالت میں غیر قانونی قرار پائے لیکن ہمیں شعر و ادب کے فروغ کی خاطر ہر نئے تجربے کو خوش آمدید کہنا چاہیے بشرطیکہ وہ تجربہ صرف برائے تجربہ نہ ہو۔ اسی لیے ہمارا عقیدہ ہے کہ منثور شاعری کا حق صرف اسی شخص کو حاصل ہے جو بنیادی طور پر شاعر ہو۔ ایک بات اور بھی ہے اور وہ یہ کہ اب تک اس قسم کی شاعری کے جو نمونے ہماری نظر سے گذرے ہیں ان میں قبولِ عام انہیں کو حاصل ہوا ہے جو فکر انگیز اور مختصر ہیں اور جن میں وحدتِ تاثر اور رمزیت پائی جاتی ہے۔ بیشتر چیزیں جو آج کل ہمارے ادبی رسائل میں شایع ہو رہی ہیں یا ادبی نشستوں میں سننے میں آ رہی ہیں وہ ان لوگوں کی تخلیقات ہیں جنھیں شاعری سے دور کا بھی لگاؤ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان تخلیقات کو ہم نہ منثور شاعری ہی کہہ سکتے ہیں اور نہ ان کو اس تخلیقی نثر ہی کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے جو شاعرانہ نثر کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔

اسلوب اور اس کی تشکیل

اسلوب کیا ہے؟ ادائے خیالات اور اظہار جذبات کا ڈھنگ۔ اسلوب کی یہ تعریف نثر و شعر دونوں پر حاوی ہے۔ نثر اور شعر میں فرق یہ ہے کہ نثر سوچے سمجھے خیالات اور نپے تلے بیانات کا پیرایۂ ادا ہے اور شعر تخیل و جذبات کی ترجمانی کا وسیلہ۔ اس طرح اسلوب کی بھی دو قسمیں ہوئیں۔ نثری اسلوب اور شعری اسلوب۔ نثری اسلوب وہ ہے جس کا تعلق بنیادی طور پر ادائے خیالات سے ہے اور شعری اسلوب وہ ہے جو اظہار جذبات کے لیے مخصوص ہے۔ ادائے خیال سے مراد یہ ہے کہ مصنف کے ذہنی تجربات بے کم و کاست قاری کے ذہن تک منتقل ہو جائیں۔ اسی عمل کو اصطلاحی زبان میں ابلاغِ خیال کہتے ہیں۔ ابلاغ ہی کی ضرورت سے مصنف کو وہ اسلوبِ بیان اختیار کرنا پڑتا ہے جو سریع الفہم، قطعی اور استدلالی ہو تاکہ جن خیالات کا اظہار مقصود ہے یا جس واقعہ یا کیفیت کو وہ بیان کرنا چاہتا ہے وہ پڑھنے یا سننے والے کے دماغ کو پوری طرح اپیل کر سکے۔ ظاہر ہے کہ یہ اسلوب قافیہ و بحر کا متحمل نہیں ہو سکتا کیوں کہ یہ قیدیں خیال کو لفظوں کا غلام بنا دیتی ہیں۔

شعری اسلوب کا معاملہ اس سے بالکل مختلف ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ شعر اظہارِ جذبات کا وسیلہ ہے تو لازمی طور پر اس کا اسلوب نثر سے مختلف ہونا چاہیے۔

یہ وہ اسلوب ہوگا جس میں ایک بلیغ ابہام ہو، ایک لطیف نغمگی ہو اور ایک ایسی ماورائی کیفیت جو سننے والوں کے وجدان کو اپیل کر سکے۔ اگر شعر کے لیے یہ اسلوب اختیار نہ کیا جائے تو اندیشہ ہے کہ شاعر جس جذباتی تجربے کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے اس میں اس کو کامیابی نہ ہو۔ چنانچہ اسی ابہام کی ضرورت نے شاعر کو اشاروں کنایوں میں بات کرنے کا سلیقہ سکھایا۔ اس نغمگی کی خاطر قافیہ و بحر وجود میں آئے۔ اور اسی ماورائی کیفیت کے لیے شاعر کو انوکھی تشبیہات اور خیالی استعارات کا سہارا لینا ضروری ہوا۔

نثر و شعر کی یہ تقسیم بہت حد تک درست سہی لیکن بعض اوقات غلط بھی ثابت ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ نثری اسلوب کلیتاً جذبات سے معریٰ ہو سکتا ہے اور نہ شعری اسلوب پوری طرح افکار سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ خود خیال اور جذبے میں اتنا قریبی تعلق ہے کہ دونوں کو دو الگ الگ خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ خیال کی تہ میں جذبے اور جذبے کی تہ میں خیال کی کارفرمائی ایک ایسی نفسیاتی حقیقت ہے جس سے انحراف ممکن نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اکثر اوقات نثر میں شعر کی کیفیت پائی جاتی ہے اور شعر قافیہ و بحر سے قطع نظر بالکل نثر سے مشابہ معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر آزاد ہی کا نام لیا جا سکتا ہے جن کی نثر میں شاعری کا انداز ہے اور نثر پر اکثر و بیشتر شاعری کا دھوکہ ہونے لگتا ہے۔ یہ ایک استثنیٰ ہے اور اس طرح کی مستثنیات کا راز جاننے کے لیے ہمیں مصنف یا شاعر کے مزاج اور شخصیت کا جائزہ لینا ضروری ہوگا۔ آزاد کے بارے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ ان پر تخیل پرستی اور افسانویت کا غلبہ تھا۔ طبیعت کے اس مخصوص رنگ نے ان کے اسلوب نثر پر گہرا اثر ڈالا اور اس میں شعری اسلوب کی وہ خصوصیت پیدا ہوگئی کہ بقول شبلی "اگر وہ گپ بھی ہانکیں تو وحی معلوم ہوتی ہے"۔ رہا شاعری کا معاملہ تو اس میں جو نثر کا انداز دکھائی

دیتا ہے وہ دراصل ایک احتجاج تھا رائج الوقت غزل کی اس جذباتیت کے خلاف جس کو آزاد بے وقت کی راگنی خیال کرتے تھے اور ادب میں اس قسم کی مثالیں اور بھی مل سکتی ہیں جن کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا کافی ہوگا نثری اور شعری اسلوب کی تقسیم قافیہ وعروض کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ یہ بات بالکل قرین قیاس ہے کہ وہ ادبی تخلیق جس کو ہم اس کی ہیئت کے اعتبار سے نظم کہتے ہوں شعریت سے بالکل محروم ہو اور اس کے برخلاف وہ شہ پارۂ ادب جو ظاہری خدوخال کے لحاظ سے نثر کے زمرے میں آتا ہو، زبان وبیان کی لطافتوں کے باعث ہزاروں شعروں پر بھاری ہو۔

بہرصورت اس اختلاف سے ہم کو اسلوبِ نثر کی ماہیت سمجھنے میں بڑی مدد مل سکتی ہے۔ آزاد کی مثال سے یہ تو ظاہر ہو گیا کہ اسلوب کا انشا پرداز کی شخصیت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ علمار ادب نے اسلوب کی جو تعبیر و تشریح کی ہے اس میں بھی اس پہلو پر خاص زور ملتا ہے۔ کسی نے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا مظہر بتایا ہے تو کسی کی نظر میں اسلوب سے مراد وہ منفرد انداز بیان ہے جس کے آئینہ میں ہم مصنف کی شخصیت کو بے نقاب دیکھ سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی واضح حقیقت ہے جس سے کسی طرح انکار ممکن نہیں۔ شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک خارجی پہلو، یعنی کسی شخص کے خدوخال، رنگ روپ، وضع قطع اور چال ڈھال اور دوسرا داخلی پہلو یعنی اس کے احساسات، ردِعمل، خیالات اور نظریات۔ خارجی پہلو سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے اس کو بس ایک نظر دیکھ لینا کافی ہے۔ البتہ شخصیت کے داخلی پہلو تک رسائی صرف اسی حالت میں ہو سکتی ہے جب کہ ہم اس شخص سے تبادلۂ خیالات کریں یا اس کی تحریروں کو پڑھیں۔

خیالات، احساسات اور نظریات بالکل موضوعی چیزیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ

ہوا کہ ہر شخص کے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے۔ سوچنے اور محسوس کرنے کا یہ مخصوص انداز آدمی کے لب و لہجے میں ایک انفرادیت پیدا کر دیتا ہے اور یہی منفرد لب و لہجہ انشاپرداز کا اسلوب کہلاتا ہے۔ گویا اسلوب کی مدد سے ہم صاحب اسلوب کو بڑی آسانی کے ساتھ پہچان سکتے ہیں۔ شاید اسی لیے اٹھارہویں صدی کے فرانسیسی صحافی بوفون (Buffon) نے کہا تھا کہ اسلوب مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام ہے۔ جب ہم ادبیات عالم پر نظر ڈالتے ہیں تو بوفون کے اس بیان میں شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ خود اردو ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں اسلوب شخصیت ہے اور شخصیت اسلوب۔ مولانا محمد حسین آزاد کی شاعرانہ تصوریت، غالب کی حکیمانہ شوخی، حالی کی ہوش مندانہ بے نفسی، نذیر احمد کی ادیبانہ ظرافت، اور ابوالکلام کی پیمبرانہ انانیت، ان کی شخصیت کے وہ مظاہر ہیں جن کا جلوہ ان انشاپردازوں کی ہر تحریر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد کسی بھی موضوع پر لکھیں، چاہے وہ تذکرہ ہو یا تنقید، تاریخ ہو یا سیرت، فلسفہ زبان ہو یا الہیات ہر جگہ تخیلی اور تمثیلی رنگ ان پر مسلط رہتا ہے۔ غالب اپنی محرومیوں کا نوحہ کرتے ہوں یا آلام روزگار کا شکوہ، شوخی سے کسی موقع پر نہیں چوکتے۔ حالی سرسید اور غالب سے ذاتی وابستگی رکھتے ہیں لیکن ناممکن ہے کہ سوانح نگاری کے موقع پر کہیں ضمیر متکلم کا استعمال کر جائیں، نذیر احمد کو مطعون ہونا گوارا لیکن یہ نہیں ہو سکتا کہ اپنے ہنسوڑ پن سے باز آجائیں چاہے خدا و رسول کا ذکر ہی کیوں نہ ہو۔ ابوالکلام کی انانیت ان مواقع پر بھی اپنے اظہار کے حیلے تلاش کر لیتی ہے جہاں اس کا کوئی محل نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ان انشاپردازوں کی کسی بھی تحریر پر ایک نظر ڈال کر معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کون سی عبارت کس انشاپرداز کی تخلیق ہے۔

اسلوب کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے مصنف کی شخصیت کے علاوہ اسلوب اور خیال

کے باہمی تعلق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب بنیادی طور پر وسیلہ ہے اظہارِ خیالات واحساسات کا۔ اگر مصنف اپنے خیالات واحساسات قاری تک پہنچانے میں ناکام رہا تو اس کو اسلوب کا نقص سمجھا جائے گا، گویا ابلاغ اسلوب کا وہ بنیادی وصف ہے جس کے بغیر اسلوب کا تصور ممکن نہیں۔ ابلاغ کا کمال یہ ہے کہ مصنف نے کسی موضوع پر جو کچھ سوچا ہے وہ قاری تک اس طرح پہنچ جائے کہ اس کے ذہن میں موضوع سے متعلق کوئی الجھاؤ اور اشکال باقی نہ رہے اور یہ صرف اسی حالت میں ممکن ہے جب خود مصنف کے ذہن میں اپنے موضوع کا واضح تصور ہو۔ اسلوب دراصل خیالات ہی کا عکس ہوتا ہے۔ اگر خیالات میں الجھاؤ ہے تو اسلوب میں خود بخود الجھاؤ پیدا ہو جائے گا۔ مصنف کے ذہن کا یہ الجھاؤ کبھی دقیق اور نامانوس الفاظ کا سہارا لیتا ہے تو کبھی دور از کار تشبیہات اور بعید الفہم استعارات کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔ جو انشاپرداز اپنے موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے اس کی عبارت میں خود بخود سادگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سادگی شائستگی کی علامت ہے اور بجائے خود ایک ایسا حسن جس پر ہزار آرائشیں قربان کی جا سکتی ہیں۔ وہ انشاپرداز جو ادب برائے ادب کے حامی ہیں اور عبارت آرائی کے لیے شعوری طور پر اہتمام کرتے ہیں ان کا اسلوب ابلاغ کے وصف سے محروم ہو جاتا ہے۔ ابلاغِ خیال کے لیے ضروری ہے کہ انشاپرداز موقع ومحل کی مناسبت سے موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ رکھتا ہو۔ مرادفات کا استعمال تضیع اوقات بھی ہے اور خیال کی گمراہی کا باعث بھی۔ وہ لوگ جو مرادف الفاظ کی مدد سے اپنی عبارت میں تاثیر اور زور پیدا کرنا چاہتے ہیں غالباً اس راز سے آگاہ نہیں ہوتے کہ ہر لفظ اپنی جگہ پر ایک مستقل معنی رکھتا ہے اور کسی زبان میں ایسے دو الفاظ مشکل ہی سے مل سکیں گے جو سو فی صدی ہم معنی ہوں۔ انشاپرداز پر یہ اخلاقی فریضہ بھی عائد ہوتا ہے کہ وہ قاری کے وقت کی قیمت کو محسوس کرے اور

جہاں تک ممکن ہو کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ خیال ادا کرے۔ اسلوب کی اسی خصوصیت کو جامعیت کہتے ہیں۔ سادگی، شائستگی اور جامعیت کے علاوہ نثری اسلوب کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں قطعیت پائی جائے۔ قطعیت سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے جو خیال اپنی تحریر میں پیش کیا ہے وہ جہاں تک ہو سکے جوں کا توں پڑھنے والوں تک منتقل ہو جائے اور اس بات کا امکان باقی نہ رہے کہ ایک پڑھنے والا عبارت کا کچھ مطلب سمجھے اور دوسرا کچھ اور۔ تشبیہات اور استعارات کی بھرمار اور قوافی کا التزام اسلوب کی اس قطعیت کو فنا کر دیتے ہیں اور خیال کو اتنا مبہم بنا دیتے ہیں کہ ایک ہی بات کی دس تعبیریں کی جا سکتی ہیں۔ استعارہ کی بات آگئی تو یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ معروف استعاروں کا استعمال بلاشبہ ابلاغِ خیال میں معاون ہوتا ہے لیکن اگر ان کے استعمال میں ذرا بھی بدسلیقگی پیدا ہوئی تو اس بات کا قوی اندیشہ ہے کہ اسلوب اس اہم وصف سے بالکل محروم ہو جائے جس کا ہم نے ابھی ذکر کیا ہے یعنی قطعیت۔

آیئے اب اسلوب اور ادب کے تعلق پر غور کریں۔ ادب کیا ہے؟ ایک فن۔ اور کسی بھی فنی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت ہمارے سامنے دو سوال آتے ہیں "کیا" اور "کیسے"۔ "کیا" سے مراد اس فنی تخلیق کا موضوع ہوتا ہے اور "کیسے" کا مطلب اسلوب ادا۔ فنون لطیفہ میں خواہ مصوری ہو یا بت تراشی، موسیقی ہو یا ادب، اسلوب ادا کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ جب ہم کسی تصویر یا مجسمے، کسی نغمے یا ادب پارے کی تعریف کرتے ہیں تو وہ دراصل موضوع کی نہیں بلکہ اس اسلوب ادا کی تعریف ہوتی ہے جو فن کار نے اپنی تخلیق میں اختیار کیا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی غالب کی تصویر کیا خوب ہے تو بدیہی طور پر اس سے ہمارا مدعا ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ غالب بہت خوبصورت آدمی تھے، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو

پھر ہم نے پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی تصویر کی طرف ہی کیوں اشارہ کیا؟ غالب خوبصورت آدمی تھے تو ان کی ہر تصویر دلکش ہو گی۔ ظاہر ہے کہ اس تخصیص سے ہمارا مقصد یہ تھا کہ ستیش گجرال نے غالب کو جس انداز سے اس تصویر میں پیش کیا ہے وہ بہت خوبصورت ہے پیش کش کے اسی انداز کو ادب کی اصطلاح میں اسلوب کہتے ہیں۔ گویا اسلوبِ ادا ہر فن کی جان ہے، اور ادب کوئی استثنیٰ نہیں۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ اسلوب محض ابلاغ ہی نہیں بلکہ حسن کاری بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انشا پرداز کو ابلاغ خیال کے دوش بدوش فقرات کے صوتی مدوجزر اور مجردات کی مادّی صورت گری کا بھی بطورِ خاص اہتمام کرنا پڑتا ہے۔

حسن کاری کی اس اہمیت سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ جب حسن کاری ہی اسلوب کا معیار ٹھہرا تو پھر "ادب برائے ادب" کے نظریے میں کیا قباحت ہے۔ اس غلط فہمی سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم ذریعے اور مقصد کے فرق کو سمجھ لیں۔ یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ زبان اظہارِ خیال کا ایک وسیلہ ہے اور ادب زبان کی ایک تربیت یافتہ صورت۔ اس اعتبار سے ادب کا بھی وہی مقصد قرار پایا جو مقصد زبان کا ہے۔ پس یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ اسلوب بذاتِ خود مقصد نہیں بلکہ ذریعہ ہے کسی مقصد کے حصول کا اور وہ مقصد ہے ابلاغِ خیال۔ مقصد ذریعہ سے افضل ہوتا ہے۔ پھر یہ کہاں تک جائز ہو گا کہ ادب برائے ادب کے حامیوں میں شریک ہو کر خیال کو اسلوب پر قربان کر دیا جائے۔

اس بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوب ادیب کی شخصیت کا مظہر بھی ہے، ابلاغِ خیال کا وسیلہ بھی اور ادب کا ایک اہم تقاضا بھی۔ اسلوب کے یہ تین پہلو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت دور دکھائی دیتے ہیں، لیکن حقیقت میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ شخصیت کا

حقیقی مظہر وہی اسلوب ہو سکتا ہے جس کے ذریعہ مصنف کے خیالات اور احساسات سادگی اور پرکاری، وضاحت اور جامعیت، شائستگی اور سلیقے کے ساتھ قاری تک منتقل ہو جائیں۔ گویا ہم اسلوب کی تعریف ان الفاظ میں بیان کر سکتے ہیں کہ اسلوب سے مراد کسی انشاپرداز کا وہ مخصوص فن کارانہ طریقہ کار ہے جس کی مدد سے وہ اپنے خیالات و احساسات قاری تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ آئیے اب اس مسئلے کے دوسرے پہلو پر غور کریں۔ یعنی یہ کہ اسلوب بیان کیوں کر تشکیل پاتا ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل کا تجزیہ کرنے سے ہم کو پتہ چلتا ہے کہ اسلوب بیان کی تشکیل میں پانچ عناصر کارفرما ہوتے ہیں: مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب۔ گویا اسلوب کے تعین میں اس بات کو بڑا دخل ہے کہ بات کون کہہ رہا ہے۔ کس زمانے میں کہہ رہا ہے، کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہہ رہا ہے اور کس سے کہہ رہا ہے۔ "بات کون کہہ رہا ہے؟" سے مراد یہ ہے کہ انشاپرداز کی علمی استعداد کیا ہے، ادبی ذوق کیسا ہے؟ ادب کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر کیسا ہے؟ موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے یا نہیں۔ نیز یہ کہ روایت کا اسیر ہے یا تجربے کو پسند کرتا ہے۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کا اسلوب کی تشکیل سے گہرا تعلق ہے۔ مصنف کے بعد ماحول کا نمبر ہے۔ ماحول سے مراد ہے اس عہد کا ادبی ذوق جس میں نثر پارے کی تخلیق ہوئی۔ یہ مذاق اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مصنف کے مزاج میں لاکھ انفرادیت سہی لیکن یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے عہد کے مذاق کو کلیتہً نظر انداز کر دے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی قبولیت کا دائرہ بہت محدود ہو جائے گا۔ مصنف اور ماحول کے علاوہ اسلوب کی تشکیل میں موضوع کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ موضوع یا خیال کی نوعیت کئی طرح کی ہو سکتی ہے۔ مثلاً علمی، تاریخی، افسانوی، صحافتی، تدریسی وغیرہ۔ ہر موضوع ایک جداگانہ اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے اور ہر قسم کے خیال کی ادائی کے لیے ایک ہی طرح کا اسلوب بیان اختیار نہیں کیا جا سکتا۔

مثال کے طور پر اگر ہم فلسفہ و سائنس کے مسائل کو دلی کی بیگماتی زبان میں ادا کرنے کی کوشش کریں تو اس کا نتیجہ انتہائی مضحکہ خیز ہوگا۔ اسی طرح اگر کسی اخبار میں خالص علمی زبان کا استعمال ہونے لگے تو اس کا انجام یہ ہوگا کہ کچھ ہی دنوں میں اس اخبار کی قبولیت کا دائرہ انتہائی محدود ہو کر رہ جائے گا۔

مولوی نذیر احمد کے اسلوب میں اگر کوئی نقص ہے تو بس یہی کہ اس میں لچک بالکل نہیں۔ یہ محاوراتی اسلوب مراۃ العروس، توبۃ النصوح، رویائے صادقہ اور ایامیٰ جیسے قصوں میں تو زیب دیتا ہے لیکن ترجمہ قرآن مجید، الاجتہاد اور امہات الامہ جیسی مذہبی کتابوں کے لیے موزوں نہیں۔ موضوع کے بعد اسلوب کی تشکیل میں وہ مقصد بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس کی خاطر انشاپرداز اظہار خیال پر مجبور ہوا۔ یہ مقاصد مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً قاری کو مرعوب کرنا، معقول کرنا، مطلع کرنا، متاثر کرنا یا محظوظ کرنا۔ انشاپرداز قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے تو مرصع، معقول کرنا چاہتا ہے تو استدلالی، مطلع کرنا چاہتا ہے تو بیانیہ، متاثر کرنا چاہتا ہے تو پرجوش اور محظوظ کرنا چاہتا ہے تو مزاحیہ اسلوب اختیار کرتا ہے۔ رجب علی بیگ سرور مرصع کاری کرتے ہیں تاکہ قاری کو اپنی علمیت سے مرعوب کر سکیں۔ سرسید کے مضامین میں مباحثے کا انداز پیدا ہو جاتا ہے اس لیے کہ ان کا مقصد قاری کو اپنا ہم خیال بنانا ہوتا ہے۔ ذکاءاللہ کی تحریروں میں تفصیل و تجزیہ کی فراوانی ہوتی ہے کیوں کہ ان کا نصب العین قاری کی معلومات میں اضافہ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ابوالکلام کی نگارشات ولولہ انگیز ہوتی ہیں، اس واسطے کہ ان کا مطمحِ نظر پڑھنے والوں کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ سرشار زبان و بیان کے کرتب دکھاتے ہیں، اس غرض سے کہ پڑھنے والوں کو محظوظ کر سکیں۔ اسلوب کے عناصر ترکیبی میں آخری عنصر مخاطب ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے تخاطب کس کی طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیشِ نظر رکھنا پڑتا

ہے کہ جن لوگوں کے لیے وہ لکھ رہا ہے وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی علمی استعداد کیا ہے، ذخیرہ الفاظ کتنا رکھتا ہے، ادبی ذوق کیسا ہے، رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوبِ بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوبِ بیان اختیار کیا جائے گا، وہ خواہ کتنا ہی پر شکوہ کیوں نہ ہو کامیاب اسلوبِ بیان ہرگز نہیں کہلا سکتا۔

جب یہ بات طے پا گئی کہ اسلوب بیان کے تعین میں مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سب ہی کو دخل ہوتا ہے تو پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ ہر مصنف کے یہاں یا ہر قسم کی تحریریں یا ہر دور میں ایک ہی قسم کا اسلوب بیان مل سکے۔ مناسب ہوگا کہ ہم اردو نثر کی تاریخ کی ورق گردانی کریں اور دیکھیں کہ ہم نے اسلوب کی تشکیل کے بارے میں جو نظریہ قایم کیا ہے وہ کہاں تک درست ہے۔

اردو نثر کا آغاز عربی و فارسی کتابوں کے ترجموں سے ہوا۔ ان کتابوں کی نوعیت یا تو مذہبی تھی یا افسانوی۔ مذہبی کتابوں میں قرآن مجید اور افسانوی کتابوں میں داستانیں سرفہرست ہیں۔ مذہبی کتابوں کے ترجموں کا مقصد عوام کی آگاہی اور داستانوں کے ترجموں کا نصب العین خواص کی تفریح طبع تھا۔ جہاں تک جملوں کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب کا تعلق ہے مذہبی کتابیں ہوں یا داستانیں دونوں میں لفظ بہ لفظ ترجمے کا انداز ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب عام بول چال کی زبان سے بالکل مختلف ہو گیا ہے۔ البتہ موضوع کے اختلاف نے دونوں کے اسلوب میں یہ امتیاز ضرور پیدا کر دیا ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجمے سادہ ہیں، جب کہ داستانوں کے ترجموں میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی جی بھر کر کی گئی ہے۔ سبب یہ ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجموں میں قطعیت لازمی تھی اور مترجمین کو ذہنی اپج کے اظہار کا کوئی موقع نہ تھا۔ اس کے برخلاف خیالی اور فرضی داستانوں میں اس بات کی پوری گنجائش تھی کہ نفسِ

موضوع سے بے نیاز ہو کر جو جی میں آئے کہہ دیا جائے۔ یہاں خیال کی کوئی اہمیت تھی ہی نہیں اور اگر تھی بھی تو ثانوی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ داستانوں کے ترجموں میں خوب خوب عبارت آرائیاں کی گئیں۔ وجہی کی سب رس اور تحسین کی نوطرزِ مرصع اسی مرصع اسلوب کی یادگار ہیں۔ اس اسلوب میں حسن کاری کا جو عنصر تھا اس کے اردو نثر پر گہرے اثرات پڑے اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہی اسلوب انیسویں صدی کے وسط تک مذاقِ عصر بنا رہا۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا جواب پانے کے لیے ہمیں اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام پر ایک نظر ڈالنی ہوگی۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے پہلے ہمارا ادب بہت حد تک درباروں اور خانقاہوں سے وابستہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں درباری اور خانقاہی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ ادب کی درباروں سے وابستگی نے اس کو نثر میں داستان اور نظم میں قصیدہ عطا کیا۔ شاہی سرپرستی نے ادیبوں اور شاعروں کو وہ فرصت و فراغت بخشی جو نثر و نظم دونوں میں تزئین و آرائش کا باعث ہوئی۔ چنانچہ داستانوں کا مرصع اسلوب ہو یا قصیدہ کی پرشکوہ زبان دونوں ایک خاص ماحول کی پیداوار ہیں۔ جب یہ ماحول تبدیل ہوا تو اس کے ساتھ ہی نثر و نظم کا یہ اسلوب بھی بدل گیا۔

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد قومی بیداری کی جو لہر دوڑی اس نے ہندوستانی زندگی کے ہر شعبہ کو متاثر کیا۔ ادب پر بھی اس تبدیلی کے اثرات پڑنے کتھے سویڑکر رہے۔ اس تبدیلی کے زیرِ اثر ادب کے موضوعات بھی بدلے اور مقاصد بھی۔ اب تک قصے کہانیاں کہہ کر بادشاہوں کا دل بہلایا جا رہا تھا۔ اب ضرورت محسوس ہوئی کہ ادب کو قومی اصلاح و ترقی کا آلۂ کار بنایا جائے۔ اس معاملے میں سرسید نے پہل کی۔ غالب کے خطوط کا سادہ اور بے تکلف اسلوب ان کا رہبر بنا۔ چنانچہ تہذیب الاخلاق جاری کر کے انھوں نے اردو نثر کو ایک نئی راہ پر لگا دیا اور خیالی افسانوں

کی جگہ علمی، ادبی، تاریخی اور مذہبی نوعیت کے مضامین لکھے جانے لگے۔ موضوع کی تبدیلی فطری طور پر اسلوب پر بھی اثر انداز ہوئی۔ میر امن کا "محاوراتی اسلوب" قصہ چہار درویش کے لیے بے شک مناسب تھا۔ سرور کا مرصع اسلوب فسانۂ عجائب کے لیے بلاشبہ موزوں ہو سکتا تھا لیکن تہذیب الاخلاق کے علمی اور اصلاحی مضامین کسی دوسرے ہی اسلوب کا مطالبہ کر رہے تھے اور یہ اسلوب وہ ہونا چاہیے تھا جو سادہ، عام فہم، قطعی اور استدلالی ہو۔ بعینہٖ یہی مقصد کا بھی تقاضا تھا۔ سرسید بنیادی طور پر ایک مصلح تھے۔ انھیں اپنے اصلاحی منصوبوں کو بروئے کار لانے کے لیے وسائل کی جستجو ہوئی۔ ان وسائل میں سب سے اہم وسیلہ زبان و ادب کا تھا۔ چنانچہ انھوں نے یہ ضروری خیال کیا کہ ادائے خیالات کے لیے ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا جائے۔ انھیں یقین تھا کہ رنگین عبارت سے، جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے، دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا اس لیے اس سے پرہیز لازم ہے۔ ان کا نصب العین یہ تھا کہ جو کچھ لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو اور بقول انھیں کے "جو اپنے دل میں ہو وہی دوسروں کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔"

سرسید کے زیر اثر نہ صرف ان کے رفقائے کار بلکہ وہ لوگ بھی جو تہذیب الاخلاق کے طرز تحریر پر ناک بھوں چڑھاتے تھے، رفتہ رفتہ اسی سادہ اور فطری اسلوب کو اختیار کرتے گئے۔ یہاں تک کہ بقول شبلی "سرسید کی بدولت اردو اس قابل ہوگئی کہ عشق و عاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی، سیاسی، تاریخی، اخلاقی غرض ہر قسم کے مضامین اس زور، اثر، جامعیت، سادگی و صفائی سے ادا کر سکتی ہے کہ خود اس کے استاد یعنی فارسی کو آج تک یہ بات نصیب نہ ہوئی۔

کسی اسلوب کی تشکیل میں یوں تو مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سب

ہی عناصر کار فرما ہوتے ہیں لیکن عام طور پر ہوتا یہ ہے کہ ان میں سے کوئی ایک عنصر دوسروں پر غالب آجاتا ہے جس کی وجہ سے اسلوب میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ میر امن کا دور مرصع اسلوب کا دور تھا اس زمانے میں علم بدیع و بیان کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔ نثر میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی کو ادبیت کا معیار تصور کیا جاتا تھا اور ہر ایک انشا پرداز کی کوشش ہوتی تھی کہ عبارت آرائی میں دوسروں پر سبقت لے جائے۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ باغ و بہار کا اسلوب اپنے دور کے مروجہ اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ یہ وہ سادہ اور بے تکلف اسلوب ہے جس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم اس کو بلاپس پیش محاوراتی اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ باغ و بہار میں مروجہ اسلوب سے انحراف کا سبب یہ ہے کہ اس کی تالیف ایک خاص مقصد کے تحت ہوئی تھی اور وہ مقصد تھا "صاحبانِ ذیشان" کو اردو سے واقف کرانا تاکہ وہ اہل ہند سے گفت و شنود کر سکیں اور ملکی کام کو بہ آگاہی تمام انجام دیں۔ میر امن فورٹ کالج کے ملازم تھے اور کالج کے پرنسپل جان گلگرسٹ نے ان کو مامور ہی اس کام پر کیا تھا کہ قصہ چہار درویش کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے ہیں ترجمہ کریں۔ چنانچہ جیسا کہ میر امن آغاز کتاب میں تحریر کرتے ہیں انھوں نے بھی حسب الحکم پرنسپل صاحب اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس محاوراتی اسلوب میں مقصد کو سب سے زیادہ دخل تھا۔ غرض یہ عنصر ایسا غالب آیا کہ میر امن کے اسلوب میں زمانے کی روش سے انحراف کا سبب بن گیا۔

خطوطِ غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ

کسی بھی فن پارے کا جائزہ لیتے وقت ہمارے سامنے دو سوال آتے ہیں — کیا اور کیسے ؟ یعنی فن کار نے کیا کہنا چاہا ہے اور جو کچھ کہا ہے وہ کس اسلوب، کس ڈھنگ اور کس انداز میں کہا ہے۔ ادب کے طالب علم کے زاویۂ نظر سے دوسرا سوال پہلے سوال سے زیادہ اہم ہے۔ ہرچند کہ ادبی جائزہ لیتے وقت ہم فن پارے کے موضوع کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتے لیکن جو کام ہمارے بنیادی فرائض میں داخل ہے وہ یہ ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ کسی شاعر یا ادیب نے ادائے خیال اور اظہارِ جذبات کے لیے جو طریقۂ کار اختیار کیا ہے اس کی کیا نوعیت ہے اور یہ کہ وہ شاعر یا ادیب اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے۔

جہاں تک غالب کے اردو مکاتیب کا تعلق ہے ان کی ادبی اہمیت شک و شبہ سے بالاتر ہے۔ اردو نثری ادب کا یہ وہ قیمتی سرمایہ ہے جس پر ہم بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں۔ ان مکاتیب کے بارے میں بہت کچھ لکھا اور کہا جا چکا ہے لیکن شاید ہم اس حقیقت سے انکار نہ کر سکیں کہ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اکثر و بیشتر حالتوں میں ایک عمومی تبصرہ ہے جس میں کچھ بندھی ٹکی باتیں ان مکاتیب کی فارم یا پھر موضوع کے بارے میں کہی جاتی رہی ہیں، مثلاً مرزا نے ان مکاتیب میں القاب و آداب کا قدیم طریقہ ترک

کر دیا۔ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا۔ مرصع اسلوب کے بجائے سادہ، عام فہم اور سلیس اسلوبِ تحریر اختیار کیا، وغیرہ وغیرہ یا پھر ان خطوں کی ان خصوصیات پر زور ہے جن کا تعلق خطوط کے موضوع سے ہے۔ مثلاً یہ کہ ان خطوط سے مرزا غالب کی زندگی کے بارے میں بہت سی تفاصیل معلوم ہوتی ہیں، یہ خطوط ان کی شخصیت کے ترجمان ہیں، یہ ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان سے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی تاریخ مرتب کرنے میں مدد مل سکتی ہے وغیرہ وغیرہ۔ جہاں تک ان مکاتیب کے اس پہلو کا تعلق ہے اس کی اہمیت مسلم؛ یقیناً اس اعتبار سے یہ خطوط غالب کے سوانح نگار اور غدر کے مورخ کے لیے بہت اہم ہیں لیکن جہاں تک ادب کے طالب علم کا تعلق ہے اس کا دائرۂ عمل بالکل مختلف ہے۔ اسے ان خطوط سے دلچسپی ہے تو اس لیے کہ ان خطوط کا نثری اسالیب کے ارتقا میں ایک بڑا حصہ ہے۔ ضروری ہے کہ ہم ان خطوط کا اس نہج سے جائزہ لیں اور دیکھیں کہ مختلف مفاہیم اور مطالب کی ادائیگی کے لیے غالب نے جو طریقۂ کار اختیار کیا ہے اس کی قدر و قیمت کیا ہے۔

مطالب و مفاہیم کے اعتبار سے نثر کی چار بڑی قسمیں کی جا سکتی ہیں: توضیحی، بیانیہ، انانیتی اور تاثراتی۔ توضیحی نثر کے ذیل میں وہ تمام تحریریں آتی ہیں جن میں کسی خیال کی وضاحت کی جائے۔ یہ تحریریں خالص علمی بھی ہو سکتی ہیں اور کاروباری بھی۔ کاروباری سے مراد ہے ایسی تحریریں جو زندگی کے معمولات سے تعلق رکھتی ہیں مثلاً تہنیت تعزیت، ترغیب، تلقین، تنبیہہ، تاویل، توجیہہ وغیرہ وغیرہ۔ بیانیہ نثر وہ ہے جس میں کسی واقعے، شے یا شخص کا بیان ہو۔ واقعات، اشیار اور اشخاص کا یہ بیان حقیقی بھی ہو سکتا ہے اور فرضی بھی۔ اسی لیے اس قسم کی نثر کے ذیل میں اگر ایک طرف تاریخ، سوانح اور سفرنامے آتے ہیں تو دوسری جانب داستان، ناول اور افسانے بھی بیانیہ نثر ہی کا حصہ سمجھے جاتے ہیں۔ واقعہ نگاری، منظر نگاری اور کردار

نگاری سب بیانیے ہی کی مختلف صورتیں ہیں۔ انانیتی نثر سے مراد وہ نثر ہے جس میں مصنف نے اپنی ذات کا اظہار کیا ہو۔ خود نوشت اور روزنامچے اسی قسم کی نثر کے مظاہر ہیں۔ تاثراتی نثر اُس نثر کو کہا جا سکتا ہے جس کے وسیلے سے کسی مصنف نے اپنے گرد و پیش کے بارے میں اپنے محسوسات اور تاثرات قلم بند کیے ہوں۔

جہاں تک خطوط کا تعلق ہے وہ بنیادی طور پر انانیتی یا شخصی نثر کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے لیکن خطوط میں ایسے مقامات اکثر و بیشتر آجاتے ہیں جہاں مکتوب نگار کو کبھی توضیحِ خیال کی ضرورت پیش آتی ہے، کبھی کسی چیز کے بارے میں اپنے تاثرات پیش کرنے ہوتے ہیں۔ اردو نثر کی خوش نصیبی کہیے کہ مکاتیبِ غالب میں موضوعات کا ایسا تنوع ہے کہ ان میں ادائے خیالات اور اظہارِ احساسات کے تمام اسالیب بڑی آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

نثر کی پہلی قسم وہ ہے جس کو ہم نے توضیحی کہا۔ توضیحی نثر کے لیے پانچ خصوصیات ضروری ہیں: وضاحت، ترتیب، استدلال، ایجاز اور بلاغت۔ مکاتیبِ غالب میں اس قسم کی متعدد تحریریں مل سکتی ہیں جن میں کسی مخصوص خیال کی وضاحت کی گئی ہے۔ پہلے ایک خط ملاحظہ ہو جس کا منشا و مقصد ادائے تعزیت ہے:

"آج تک سوچتا رہا کہ بیگم صاحبہ قبلہ کے انتقال کے باب تم کو کیا لکھوں؛ تعزیت کے واسطے تین باتیں ہیں: اظہارِ غم، تلقینِ صبر، دعائے مغفرت۔ سو بھائی اظہارِ غم تکلفِ محض ہے؛ جو غم تم کو ہوا ہے، ممکن نہیں کہ دوسرے کو ہوا ہو۔ تلقینِ صبر بے دردی ہے؛ یہ سانحۂ عظیم ایسا ہے جس نے غمِ رحلتِ نواب مغفور کو تازہ کیا۔ پس ایسے موقع پر صبر کی تلقین کیا کی جائے۔ رہی دعائے مغفرت، میں کیا اور میری دعا کیا۔ مگر چوں کہ وہ میری مربیہ اور محسنہ تھیں دل سے دعا نکلتی ہے۔"

(بنام امین الدین خاں: خطوطِ غالب ج ۱ ص ۱۳)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا صاحب نے خط بہت تاخیر سے لکھا اس لیے تاخیر کی توجیہہ ضروری ہوگئی۔ کتنی مخلصانہ توجیہہ ہے یہ کہ آج تک سوچتا رہا کہ بیگم صاحبہ قبلہ کے انتقال کے باب میں کیا لکھوں؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ تعزیت کی جاتی۔ چنانچہ مخاطَب کو یہ باور کرانے کے لیے کہ تعزیت رسم محض ہے، عمل تعزیت کا تجزیہ کر دیا گیا: ”تعزیت کے واسطے تین باتیں ہیں ــــ اظہارِ غم، تلقینِ صبر، دعائے مغفرت“۔ کیا خیال کی یہ ترتیب قابلِ داد نہیں؟ اس کے ساتھ ہی خود ہی ہر جزو کا ابطال بھی کر دیا: ”اظہارِ غم تکلف محض ہے“۔ اس لیے کہ ”جو غم تم کو ہوا ہے ممکن نہیں کہ دوسرے کو ہوا ہو“۔ ”تلقین صبر بے دردی ہے“ اور دلیل اس دعوے کی یہ کہ ”یہ سانحہ عظیم ایسا ہے جس نے غمِ رحلتِ نواب مغفور کو تازہ کیا“۔ اب رہ گیا تیسرا جزو، یعنی دعائے مغفرت تو اس سے بڑھ کر اور کیا عذر ہو سکتا ہے کہ ”میں کیا اور میری دعا کیا“ پھر بھی دعائے مغفرت تو لازمی ہے اس لیے یہ کہہ کر کی گئی کہ ”یوں کہ وہ میری مربیہ اور محسنہ تھیں اس لیے دل سے دعا نکلتی ہے“۔ غرض ان ستر لفظوں میں مرزا صاحب نے جس ایجاز، قطعیت اور استدلال کے ساتھ ایک خیال کی توضیح کی ہے اس کی مثال آسانی سے نہیں ملتی۔

اب آپ کی توجہ ایک دوسرے خط کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ یہ خط نواب ضیاء الدین احمد خاں کے نام ہے۔ صورت یہ ہے کہ مرزا صاحب اپنا دیوان چھپوانا چاہتے ہیں۔ دیوان نواب ضیاء الدین احمد خاں کے پاس ہے اس لیے کہ مرزا صاحب نے اپنا کلام خود کبھی محفوظ نہیں رکھا۔ جو کچھ لکھا نواب ضیاء الدین خاں جمع کرتے رہے۔ اب جو مرزا صاحب نے دیوان مانگا اور نواب صاحب کو دیوان کے دینے میں تامل ہوا تو مرزا صاحب نے انھیں خط لکھا اور خط کیا لکھا ایک لائق وکیل کی طرح مکتوب الیہ سے جرح شروع کر دی۔ اس خط میں استدلال کا جو اسلوب اختیار کیا گیا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ مکتوب الیہ کو اس حد تک معقول کر دیں

کہ وہ دیوان بھیجنے پر مجبور ہو جائے۔ خط یہ ہے:

"جناب قبلہ و کعبہ۔ آپ کو دیوان کے دینے میں تامل کیوں ہے؟ روز آپ کے مطالعے میں نہیں رہتا۔ بغیر اس کے دیکھے آپ کو کھانا ہضم نہ ہوتا ہو، یہ بھی نہیں۔ پھر آپ کیوں نہیں دیتے؟ ایک جلد ہزار جلد بن جائے۔ میرا کلام شہرت پائے۔ میرا دل خوش ہو۔ تمھاری تعریف کا قصیدہ اہل عالم دیکھیں۔ تمھارے بھائی کی تعریف کی نثر سب کی نظر سے گزرے۔ اتنے فوائد کیا تھوڑے ہیں؟ رہا کتاب کے تلف ہونے کا اندیشہ، یہ خفقان ہے۔ کتاب کیوں تلف ہوگی؟ احیاناً اگر ایسا ہوا اور دلّی لکھنؤ کی عرض راہ میں ڈاک لٹ گئی تو میں فوراً بہ سبیل ڈاک رام پور جاؤں گا اور نواب فخرالدین خاں مرحوم کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوان تم کو لا دوں گا۔ اگر یہ کہتے ہو کہ اب وہاں سے لے کر بھیج دو۔ وہ نہ کہیں گے کہ وہیں سے کیوں نہیں بھیجتے؟ ہاں، یہ لکھوں کہ نواب ضیاء الدین خاں صاحب نہیں دیتے تو کیا وہ نہیں کہہ سکتے کہ جب وہ تمھارے بھائی اور تمھارے قریب ہو کر نہیں دیتے تو میں اتنی دور سے کیوں دوں؟ اگر تم یہ کہتے ہو کہ لفضل سے لے کر بھیج دو، وہ اگر نہ دیں تو میں کیا کروں؟ اگر دیں تو میرے کس کام کا؟ پہلے تو ناتمام پھر ناقص۔ بعض بعض قصائد اس میں سے اوروں کے نام کر دیے گئے ہیں اور اس میں اسی ممدوح سابق کے نام پر ہیں۔ شہاب الدین خاں کا دیوان، جو یوسف مرزا لے گیا ہے، اس میں یہ دونوں قباحتیں موجود؛ تیسری یہ کہ سراسر غلط۔ ہر شعر غلط، ہر مصرع غلط۔

یہ کام تمھاری مدد کے بغیر انجام نہ پائے گا اور تمھارا کچھ نقصان نہیں۔ ہاں احتمالِ نقصان، وہ بھی از روئے وسوسہ و وہم۔ اس صورت میں میں تلافی کا کفیل، جیسا کہ اوپر لکھ آیا ہوں۔ بہر حال راضی ہو جاؤ اور مجھ کو لکھو تو میں طالب کو اطلاع دوں اور طلب اس کی جب دوبارہ ہو تو کتاب بھیج دوں۔

(خطوط غالب ج ۱ ص ۸۳-۸۴)

اس خط کا مقصد مکتوب الیہ کو ایک امر خاص کی ترغیب دینا ہے۔ اسی لیے خط میں از اول تا آخر استدلال کا انداز پایا جاتا ہے۔ غالب کے خطوط کا بغور مطالعہ کیا جائے تو توضیحی نثر کی کتنی ہی دوسری مثالیں بآسانی مل سکتی ہیں۔ کیا اب بھی یہ کہنا مبالغہ ہوگا کہ سرسید اور ان کے معاصرین کے علمی مقالات میں ترتیب، وضاحت اور استدلال کا جو اسلوب ملتا ہے اس کے ارتقا میں خطوط غالب کا بڑا ہاتھ ہے۔

توضیحی نثر کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اب خطوط غالب میں بیانیہ نثر کے نمونے بھی تلاش کیے جائیں۔ جہاں تک بیانیہ نثر کا تعلق ہے تاریخ، سفرنامے، سوانح، قصے کہانیاں سب ہی اس کے زمرے میں آجاتے ہیں۔ قصے کہانیاں بہرطور واقعات ہی ہوتے ہیں خواہ فرضی ہی کیوں نہ ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانوی ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ قصہ گو کسی واقعے کی تصویر کشی، کسی منظر کے بیان یا کسی کردار کی مصوری میں کہاں تک کامیاب رہا۔ غالب کے مجموعۂ مکاتیب میں ایک دو نہیں ایسے کئی نمونے مل جاتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو مناظر اور واقعات کی تصویر کشی پر کیسی غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ مرزا کے اس بیانیہ اسلوب نے اردو کے افسانوی ادب پر شعوری طور پر نہ سہی تو غیر شعوری طور پر بہر حال گہرا اثر ڈالا۔ یہاں ان کے ایک خط کو نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

"مرزا میاں شہاب الدین خاں، اچھی طرح رہو۔ غازی آباد کا حال شمشاد علی سے سنا ہوگا۔ ہفتے کے دن دو تین گھڑی دن چڑھے احباب کو رخصت کر کے راہی ہوا۔ قصد یہ تھا کہ پلکھوے رہوں۔ وہاں قافلے کی گنجائش نہ پائی۔ ہاپوڑ کو روانہ ہوا۔ دونوں برخوردار گھوڑوں پر سوار پہلے چل دیے۔ چار گھڑی دن رہے میں ہاپوڑ کی سرائے میں پہنچا۔ دونوں بھائیوں کو بیٹھے ہوئے اور گھوڑوں کو ٹہلتے ہوئے پایا۔

گھڑی بھر دن رہے قافلہ آیا۔ میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا۔ دو شامی کباب اس میں ڈال دیے۔ رات ہو گئی تھی۔ شراب پی۔ کباب کھائے۔ لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی۔ خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی۔ دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا۔ ترکاری نہ ڈلوائی۔ بارے آج تک دونوں بھائیوں میں موافقت ہے۔ آپس کی صلح و مشورے سے کام کرتے ہیں۔ اتنی بات زائد ہے کہ حسین علی منزل پر اتر کر پاپڑ اور مٹھائی کے کھلونے خرید لاتا ہے، دونوں بھائی مل کر کھا لیتے ہیں۔ آج میں نے تمھارے والد کی نصیحت پر عمل کیا۔ چار بجے پانچ بجے کے عمل میں ہاپوڑ سے چل دیا۔ سورج نکلتے بابو گڑھ کی سرائے میں آ پہنچا۔ چارپائی بچھائی، اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور یہ خط لکھ رہا ہوں.....

تم اپنی استانی کے پاس جا کر یہ رقعہ سراسر پڑھ کر سنا دینا۔"

(خطوط غالب ج ا ص ۸۸-۸۹)

بیانیہ نثر کی خوبی یہ ہے کہ واقعات ہوں یا معروضات، بیان تجریدی سے زیادہ حقیقی ہو۔ اس سے مراد ہے کہ واقعہ نگار صرف اچھا، برا، شاندار، معمولی، جیسے مجرد توصیفی الفاظ پر اکتفا نہیں کر سکتا۔ اسے واقعہ یا شے کو اس طرح بیان کرنا ہوتا ہے جس طرح اس نے اسے دیکھا یا سنا ہے۔ اس لیے واقعہ نگار کو لازمی طور پر تفصیل میں جانا پڑتا ہے اور جزئیات کا بیان اس کے لیے ناگزیر ہو جاتا ہے۔ مرزا غالب نے یہ خط سفرِ رام پور کے دوران بابو گڑھ کی سرائے سے لکھا ہے اور جیسا کہ خط کے آخری جملے سے معلوم ہوتا ہے اس خط کی مخاطب دراصل بیگم غالب ہیں۔ اُس زمانے کی ایک پردہ نشین بیوی کو شوہر اور بچوں کے دور دراز سفر سے جو جو تفکرات لاحق ہو سکتے تھے ان کا اس خط میں تشفی بخش جواب موجود ہے۔ مثال کے

طور پر ہاپوڑ کی سرائے میں اتر کر کھانا کیسے کھایا۔ اس کی تفصیل کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ صرف یہ لکھنے پر اکتفا نہ کیا گیا کہ حسبِ معمول شراب پی لی، کباب کھا لیے۔ بلکہ گھی کی مقدار اور کبابوں کی تعداد تک لکھ دی گئی۔ اسی طرح اس پر بس نہ کیا گیا کہ لڑکوں نے کھچڑی پکوائی بلکہ یہ بھی لکھ دیا گیا کہ ارہر کی کھچڑی پکوائی اور خوب گھی ڈال کر خود بھی کھائی اور ملازمین کو بھی کھلائی۔ آگے چل کر لڑکوں کی باہمی صلح اور موافقت کا حال لکھنے میں بھی اجمال پر تفصیل کو ترجیح دی۔ یعنی "حسین علی منزل پر اتر کر پاپڑ اور مٹھائی کے کھلونے خرید لاتا ہے اور دونوں مل کر کھا لیتے ہیں۔" اسی طرح بابو گڑھ کی سرائے میں پہنچنے کا حال —— چارپائی بچھانا، اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پینا —— یہ سب تفصیلات بے حد دلچسپ ہیں۔ تنقید کی زبان میں یہی وہ چیز ہے جس کو واقعہ نگاری یا منظر نگاری کہا جاتا ہے۔ واقعہ نگاری ہو یا منظر نگاری، ان کا کمال یہ ہے کہ واقعہ کا تسلسل اور شے کی واقعیت پوری طرح باقی رہے۔ یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ انشاپرداز اپنے مشاہدے کو بیان کرنے کے لیے بس اسی قدر الفاظ استعمال کرے جتنے ضروری ہیں۔ اگر الفاظ کی بہتات ہوگی تو واقعہ کا تسلسل مجروح اور شے کی واقعیت موہوم ہو جائے گی۔ اسی طرح اگر الفاظ بہت کم استعمال کیے گئے ہیں تو جو تصویر ہم پیش کرنا چاہتے ہیں پوری طرح نمایاں نہیں ہو سکے گی بلکہ دھندلی پڑ جائے گی۔ اردو کے ابتدائی انشاپردازوں میں لفاظی کا رجحان عام رہا ہے۔ داستانیں جو بنیادی طور پر بیانیہ نثر ہی کے ذیل میں آتی ہیں ان میں یہ عیب خاص طور پر پایا جاتا ہے۔ ان داستانوں میں سوائے میر امن کی "باغ و بہار" کے کوئی دوسری داستان ایسی نہیں جس میں واقعہ یا شے کا بیان کامیابی کے ساتھ ہوا ہو۔ عطا حسین خاں تحسین ہوں یا محمد بخش مہجور، حیدر بخش حیدری ہوں یا رجب علی بیگ سرور کوئی بھی لفظوں کے استعمال میں محتاط

نہیں ۔ یہ سب ہی لفظوں کے پرستار ہیں اور جہاں موقع ملتا ہے بیان کی واقعیت کو لفظوں کی قرباں گاہ پر بھینٹ چڑھا دیتے ہیں ۔ اردو نثر میں میر امّن کے بعد بیانیہ نثر کے بہترین نمونے اگر کہیں مل سکتے ہیں تو وہ صرف خطوطِ غالب میں مل سکتے ہیں۔

نثر کی تیسری قسم وہ ہے جس میں مصنف اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ خود نوشت اسی نثر کے زمرے میں آتی ہے ۔ نثر کی یہی وہ قسم ہے جس کو مولانا ابوالکلام آزاد نے غبار خاطر کے ایک خط میں "انانیتی ادب" سے تعبیر کیا ہے ۔ اس قسم کی تحریروں میں مصنف کو کن دشواریوں کا سامنا ہوتا ہے اس کو سمجھنے کے لیے مولانا آزاد کے خط سے یہ اقتباس نقل کرنا بے محل نہ ہوگا :

"انانیتی ادبیات" سے مقصود تمام اس طرح کی خامہ فرسائیاں ہیں جن میں ایک مصنف کا ایغو (EGO) یعنی "میں" نمایاں طور پر سر اٹھاتا ہے ۔ مثلاً خود نوشتہ سوانح عمریاں ، ذاتی واردات وتاثرات ، مشاہدات و تجارب شخصی اسلوب نظر و فکر ۔ ..... انانیت کا یہ شعور کچھ اس نوعیت کا واقع ہوا ہے کہ ہر انفرادی انانیت اپنے اندرونی آئینے میں جو عکس ڈالتی ہے بیرونی آئینوں میں اس سے الٹا عکس پڑنے لگتا ہے ۔ اندر کے آئینے میں ایک بڑا وجود دکھائی دیتا ہے ۔ باہر کے آئینوں میں ایک چھوٹی سی چھوٹی شکل ابھرنے لگتی ہے .... وہ جب کہ خود اپنے عکس کو جو اس کے اندرونی آئینے میں پڑ رہا ہے ، جھٹلا نہیں سکتا تو اچانک کیا دیکھتا ہے کہ باہر کے تمام آئینے اسے جھٹلا رہے ہیں ۔ جو "میں" خود اس کے لیے بے حد اہمیت رکھتی ہے ، وہی دوسروں کی نگاہوں میں یکسر غیر اہم ہو رہی ہے ۔"

(غبار خاطر ص ۲۲۰ تا ۲۲۳)

مولانا نے استعارہ کی زبان میں جو بات انانیتی ادب کے باب میں کہی ہے اس کو ہم اپنے سادہ الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ کوئی شخص کتنا ہی عظیم کیوں

نہ ہو جب کبھی اپنے بارے میں کچھ کہتا یا لکھتا ہے تو سننے والے یا پڑھنے والے عام طور پر ایک قسم کے احساس کمتری کا شکار ہو جاتے ہیں جس کے نتیجہ میں نفسیاتی طور پر انھیں مصنف سے ایک کدسی ہو جاتی ہے اور وہ اس کی اپنے بارے میں کہی ہوئی باتوں پر ناک بھوں چڑھانے لگتے ہیں یا تمسخر شروع کر دیتے ہیں۔ اس دشواری پر قابو پانے کے لیے ضروری ہے کہ وہ جو تصویر پیش کرے وہ بالکل بے ساختہ ہو تصویر کی بے ساختگی اور واقعیت لوگوں کی دلچسپی کا باعث بن جاتی ہے اور وہ مصنف کے ہر بیان کو مزا لے کر پڑھنے لگتے ہیں۔ ایسی تصویر جو بے تکلف اور بے ساختہ کھینچی گئی ہو وہ بقول مولانا آزاد:

"خواہ لوگوں کو باعزت دکھائی دے یا نہ دے لیکن اس کی بے ساختگی کی گیرائی سب کی نگاہوں کو لبھائے گی۔" (غبارِ خاطر ص ۲۲۵)

مرزا غالب نے اپنے خطوط میں جا بجا اپنی ذات کے بارے میں تفاصیل دی ہیں، مثلاً یہ کہ وہ کب اور کہاں پیدا ہوئے؛ خاندان کی کیفیت کیا تھی؛ وسائل معاش کیا تھے؛ کن کن مکانوں میں رہے؛ کن کن لوگوں سے کس قسم کے تعلقات تھے؛ کیا کھاتے تھے؛ مشغولیات کیا تھیں؛ کن کن امراض میں مبتلا رہے؛ وغیرہ وغیرہ۔ ان ہی خطوط میں انھوں نے جہاں کہیں موقع ملا ہے اپنی زبان دانی، قادر الکلامی، فنی عظمت اور اپنے خاندان و نسب پر تفاخر بھی کیا ہے اور وہ بھی چھوٹے موٹے لفظوں میں نہیں بلکہ اس طرح کے دعوؤں کے ساتھ مثلاً "میں بہت بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔" "آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔" کہیں خود کو "شاہِ قلم و سخن" کہا ہے اور اپنے خطابات اور اعزازات گنائے ہیں۔ مثلاً "نجم الدولہ، دبیر الملک" وغیرہ تو کہیں اپنے سلجوقی اور افراسیابی ہونے کا اعلان ہے۔ یہ ایسے مشکل مواقع ہیں کہ سننے والا بہت جلد اکتا سکتا ہے اور اس پر اس انانیت کے اظہار کا وہی ردّ عمل ہو سکتا ہے جس کا ذکر مولانا

آزاد نے کیا ہے۔ لیکن مرزا غالب نے اپنے مزاج کی ظرافت، اپنے بیان کی بے ساختگی اور اپنے اسلوب کی بے تکلفی سے اس مشکل پر کس طرح قابو پایا ہے اس کا اندازہ لگانے کے لیے ان کے مندرجہ ذیل خط کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ دیکھیے مرزا صاحب نے اپنے حسنِ بیان سے کس طرح ناخوب کو خوب بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ خوب تر بنا دیا ہے:

"یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے؛ جو دکھ مجھ کو پہنچتا ہے، کہتا ہوں، لو غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بہت بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو جنت آرام گاہ و عرش نشین خطاب دیتے ہیں، چونکہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا "سقر مقر" اور "ہاویہ زاویہ" خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے نجم الدولہ بہادر، ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرضدار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب کیسے اوغلان صاحب، آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا میوہ فروش سے آم، صراف سے دام لیے جاتا تھا۔ یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

(خطوط غالب ج ا ص ۹۱)

غرض اظہارِ ذات کے مواقع پر وہ کبھی تمثیل سے کام لیتے ہیں، کبھی کنائے سے، کہیں بے تکلفی اور بے ریائی سے اور کہیں اس فطری ظرافت سے جس کی بنیاد بہ

حالی نے ان کو "حیوانِ ظریف" سے تعبیر کیا ہے۔ ذاتی حالات کے بیان کے سلسلے میں ان کے اس خط کی طرف اشارہ کرنا کافی ہوگا جس میں اپنی زندگی کے تمام اہم واقعات مجملاً تمثیل کے پیرائے میں بیان کر دیے ہیں۔ یہ اسلوب بیان اتنا دلپذیر ہے کہ ہمیں چاہے غالب کے ذاتی احوال سے دلچسپی ہو یا نہ ہو اس اسلوب کی دلکشی ہمیں مجبور کرتی رہے گی کہ ہم اس خط کو بار بار پڑھیں اور لطف لیں:

"سنو، عالم دو ہیں: ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے جو خود فرماتا ہے للہ الواحد القہار۔ ہرچند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یہ کبھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہ گاروں کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پانوں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زندان مقرر کیا، اور مجھے اس زندان میں ڈال دیا۔"
(خطوطِ غالب ج ۱ ص۲۰)

اس سلسلے میں ایک اور بے حد دلچسپ خط ہمارے سامنے آتا ہے۔ صورت یہ ہے کہ علاء الدین خاں علائی نے مرزا صاحب سے ان کا پتہ دریافت کیا ہے ظاہر ہے کہ اس سے غالب کی "انا" کو ٹھیس پہنچی۔ اب اگر یہ کہیں کہ مجھ جیسے نام آور کا پتہ دریافت کرنا دلیل گویا اس بات کی ہے کہ میرے منصب و مقام سے ناواقف ہو تو ایک بہت ہی نازیبا سی بات ہوگی اور مخاطب بجائے اپنی غلطی پر نادم ہونے کے حضرت کی اس "لن ترانی" پر اگر حفظ مراتب کے اعتبار سے لب کشائی نہ بھی کرے تو مسکرائے بغیر نہ رہ سکے گا۔ مرزا صاحب انتہائی ذہین انسان تھے۔ وہ جانتے تھے کہ جب کبھی اپنے بارے میں اس طرح کے دعوے کیے جاتے ہیں ان کا مخاطب

پر کوئی خوشگوار اثر مرتب نہیں ہوتا۔ اس لیے انھوں نے اپنی فطری ظرافت سے کام لے کر پہلا کام تو یہ کیا کہ صیغہ متکلم یعنی اسی خطرناک "میں" کو واحد غائب "وہ" سے بدل دیا یعنی مخاطب "میں" کی تلخی سے بھی بچا رہے اور جو بات اپنے بارے میں وہ کہنا چاہتے ہیں وہ رسمی انکسار سے کام نہ لیتے ہوئے پوری طرح کہہ بھی دیں۔ ملاحظہ ہو یہ عبارت :

"سنو صاحب، حسن پرستوں کا ایک قاعدہ ہے۔ وہ امرد کو دو چار برس گھٹا کر دیکھتے ہیں، جانتے ہیں کہ جوان ہے لیکن بچہ سمجھتے ہیں۔ یہ حال تمھاری قوم کا ہے۔ قسم شرعی کھا کر کہتا ہوں کہ ایک شخص ہے کہ اس کی عزت اور نام آوری جمہور کے نزدیک ثابت اور محقق ہے اور صاحب تم بھی جانتے ہو، مگر جب تک اس سے قطع نظر نہ کرو اور اس مسخرے کو گمنام اور ذلیل نہ سمجھ لو تم کو چین نہ آئے گا۔ پچاس برس سے دلی میں رہتا ہوں۔ ہزارہا خط اطراف وجوانب سے آتے ہیں۔ بہت لوگ ایسے ہیں کہ محلہ نہیں لکھتے، بہت لوگ ایسے ہیں کہ محلہ سابق کا نام لکھ دیتے ہیں۔ حکام کے خطوط فارسی و انگریزی، یہاں تک کہ ولایت کے آئے ہوئے، صرف شہر کا نام اور میرا نام' یہ سب مراتب تم جانتے ہو اور ان خطوط کو دیکھ چکے ہو اور پھر مجھ سے پوچھتے ہو اپنا مسکن بتا۔ اگر میں تمھارے نزدیک امیر نہیں، نہ سہی۔ اہل حرفہ میں سے بھی نہیں ہوں کہ جب تک محلہ اور تھانہ نہ لکھا جائے ہرکارہ میرا پتہ نہ پائے۔ آپ صرف دہلی لکھ کر میرا نام لکھ دیا کیجیے، خط کے پہنچنے کا میں ضامن۔"

ظاہر ہے کہ وہ شخص جو یہ کہتا ہو کہ "غالب نام آورم نام و نشانم مپرس" وہ کیسے برداشت کر سکتا تھا کہ اس سے پتہ دریافت کیا جائے۔ یہاں جواب جب تک ممکن ہی نہ تھا جب تک اپنی عظمت اور شہرت کا اظہار نہ ہو چنانچہ مرزا صاحب نے اس کا اظہار کیا، اپنے مراتب بھی بتائے لیکن کبھی خود کو امرد قرار دے کر مخاطب کو محظوظ کیا

کبھی "مسخرہ" لکھ کر اس کو اس تلخ کامی سے بچالیا جو ایسے مواقع پر بالکل فطری ہے۔

اسی طرح مرزا صاحب نے جہاں جہاں اپنے گردوپیش کے بارے میں تاثرات قلمبند کیے ہیں وہ بے حد دلچسپ ہیں۔ کہیں چھت ٹپکنے کا ذکر ہے تو اس پرلطف انداز میں کہ "ابر دو گھنٹے برسے تو چھت چار گھنٹے برستی ہے۔" کہیں اپنی ناتوانی کا بیان ہے تو اس خوبصورتی سے کہ "بیٹھ کر اتنی دیر میں کھڑا ہو پاتا ہوں جتنی دیر میں قدِ آدم دیوار اٹھتی ہے۔"

غرض خطوط غالب میں ہمیں ہر طرح کے اسالیب مل سکتے ہیں۔ ان اسالیب بیان نے آنے والی نسلوں کو یقیناً متاثر کیا اور مشعلِ راہ ثابت ہوئے۔ اس لیے اردو کے نثری اسالیب کے ارتقاء میں خطوطِ غالب نے جو اہم رول ادا کیا ہے اس کو ہم کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے۔

(علی گڑھ میگزین ۷۲-۱۹۷۳ء)

خورشید الاسلام کی نثر: ایک تجزیہ

آزاد ہندوستان میں جو نئے انشاپرداز منظرِ عام پر آئے ہیں، ان میں خورشید الاسلام کا نام سرِ فہرست ہے۔ ۱۹۵۷ء میں ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ "تنقیدیں" اور تین سال بعد ان کا تحقیقی مقالہ "غالب" شایع ہوا۔ یہ دونوں کتابیں اسلوب کے نقطۂ نظر سے بہت اہم ہیں۔ اول الذکر کتاب کے کئی مضامین کو خصوصاً بہت پسند کیا گیا۔ اردو زبان کے مقتدر انشاپردازوں اور نقادوں نے ان مضامین کو فراخ دلی کے ساتھ سراہا اور پسندیدگی کا اظہار کیا۔ ان بزرگوں میں مولانا ابوالکلام آزاد، حضرت نیاز فتحپوری، ڈاکٹر عبدالحق، پروفیسر آل احمد سرور اور قاضی عبدالودود کے اسمائے گرامی خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

زیرِ نظر مقالے میں خورشید صاحب کی انھیں دونوں کتابوں کی بنیاد پر ان کے اسلوبِ نثر کا ایک تجزیاتی مطالعہ پیش کیا جا رہا ہے، جس سے نثری اسلوب کے اُن رجحانات کا ایک حد تک اندازہ ہو سکے گا جو پچھلے پچیس برسوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔

ادھر کچھ عرصے سے تنقید کے میدان میں ایک نئی اصطلاح برابر سننے میں آرہی ہے اور وہ ہے "بنیادی اسلوب" کی اصطلاح۔ اس بنیادی اسلوب سے

عام طور پر وہ سادہ اور صاف نثر مراد ہے جو اردو زبان کی لسانی ساخت (LINGUAL STRUCTURE) سے قریب تر ہو۔ یہی لسانی ساخت لسانیات کی اصطلاح میں کسی زبان کا معمول یا نارم (NORM) کہلاتی ہے۔ بنیادی اسلوب کے حامیوں سے چوک یہ ہوئی کہ انھوں نے زبان کے نارم کو اسلوب قرار دے دیا جب کہ لسانیات کے نقطۂ نظر سے اسلوب دراصل وہ انفرادی طریقۂ اظہار ہے جو زبان کے نارم سے انحراف کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس انحراف میں اگرچہ مصنف کی شخصیت، موضوع کی نوعیت، مقصد کی جہت، مخاطب کی صلاحیت اور ماحول کی روایت سب ہی عوامل کارفرما ہوتے ہیں، لیکن ادبی تخلیقات میں جس عنصر کا اسلوب کی تشکیل میں سب سے زیادہ دخل ہوتا ہے وہ خود مصنف کی شخصیت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شخصیات کا تنوع ہی اسالیب کے تنوع کا سبب ہوتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ابلاغِ خیال اسلوب کی اولین شرط ہے اور اس اعتبار سے نثری اسلوب میں زبان کی سادگی اور بیان کی صفائی کو جو اہمیت دی جاتی ہے وہ بالکل جائز ہے لیکن خالص ادبی تخلیقات میں صرف انھیں دو اسلوبیاتی محاسن پر اکتفا نہیں کیا جا سکتا۔ ادبی تخلیقات کا نصب العین قاری کو صرف مطلع کرنا ہی نہیں ہوتا، کبھی معقول کرنا، کبھی محظوظ کرنا اور کبھی متاثر کرنا بھی ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ادب کا کام صرف بصیرت عطا کرنا ہی نہیں، قاری کے ذہن کو وہ مسرت بہم پہنچانا بھی ہے جس کے بغیر زندگی تشنہ اور نامکمل رہ جاتی ہے۔

اس مقدمے کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ زیرِ نظر مقالے میں جس انشا پرداز کی تحریروں کا تجزیہ مقصود ہے اس کی نثر میں سادگی اور صفائی سے زیادہ وہ پر شکوہ انفرادیت پائی جاتی ہے جس کا سلسلۂ نسب نیاز، عبدالرحمٰن بجنوری اور ابوالکلام کے واسطوں سے محمد حسین آزاد تک پہنچتا ہے۔ پہلے دو

اقتباسات ملاحظہ ہوں :

"خدا کا شکر ہے کہ خدا اس مہمل فرقے مراد نوجوانانِ علی گڑھ کی شہ رگ سے بھی قریب نکلا۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مولانا شاید، اور یہ شاید بہت بڑا ہے، نئے علوم سے متنفر نہ تھے۔ وہ صرف نماز باجماعت کا نظارہ دیکھنا چاہتے تھے۔ علی گڑھ میں یہ نظارہ ممکن بھی تھا اور ایک ذراسی توجہ سے مسلمان قوم کے بچے روحانی طور پر صحت مند اور توانا بنائے جاسکتے تھے۔ یہ نئی پود نئے علوم سے آشنا تھی یا ہوسکتی تھی۔ انھیں صرف خدا سے آشنا کرنا تھا۔ لیکن مولانا نے اسے گوارا نہیں کیا۔ وہ بنی اسرائیل کی کھوئی ہوئی بھیڑوں کے لیے نہیں آئے تھے۔ انھیں تو یہ خدمت سپرد ہوئی تھی کہ وہ ایک نئے مدرسے کی بنیاد ڈالیں جس میں نئے علوم نام کو نہ ہوں تاکہ خدا کی عظمت و جبروت از سرِ نو کامراں ہو اور خدا کے برگزیدہ بندے جو ضروریاتِ شکم کے قائل نہیں ہیں ایک مرتبہ پھر خلافتِ ارضی کی بنیاد رکھیں اور مغرب کی مادہ پرستی کو اس طور پر تہس نہس کر دیں کہ مغرب کی سرزمین بحرِ اوقیانوس میں غرق ہو جائے اور ساری دنیا میں علی الصباح قرآن خوانی کی آواز گونجے اور اس طرح گونجے کہ درندے اپنے غاروں میں، پرندے اپنے آشیانوں میں اور وھیل مچھلیاں ساحل کے شگافوں میں چھپتی پھریں۔ آبشاروں کی آواز ماند پڑ جائے۔ سمندر کی موجیں سکوت کے عالم میں سرنگوں ہو جائیں۔ قرطبہ کے ویرانوں سے قدیم محلات چشموں کی مانند ابل پڑیں اور آخر آخر آفتابِ عالم تاب خود زمین کے طواف پر مجبور ہو جائے ــــــ کتنا حسین خواب تھا، لیکن اس میں کتنی ہیبت، کتنا جلال، کس قدر اعصاب شکن گرمیاں تھیں! ــــــ خدا نے کبھی ایسا خواب نہیں دیکھا تھا۔ شاید اسی لیے فرشتے خلافتِ آدم سے پریشان تھے!"

(تنقیدیں ص ۴۲-۴۳)

طنز و تعریض سے بھرپور اس اقتباس کے بعد یہ عبارت بھی ملاحظہ ہو:

"اچھی زندگی نہ بے ضابطہ ہوتی ہے اور نہ باضابطہ۔ مذہب، فلسفہ اور رسوم زندگی میں مدد دیتے ہیں، لیکن نہ وہ بذات خود زندگی ہیں اور نہ زندگی کا مقصود۔ دین قیم ایک اور صرف ایک ہے ـــــ زندگی کا احترام ـــــ یہ آرزو بھی ہے اور مدعا بھی۔ لطف اسی میں ہے کہ بدن کی باریک سے باریک نسیں، اعصاب کا ایک ایک ذرّہ زندگی سے خراج لے اور جگمگا اٹھے۔ خدا کی عبادت کے ساتھ اپنی عبادت بھی ضروری ہے۔ دنیا کو دنیا پرست کی نظر سے بھی دیکھنا چاہیے۔ کربلا کے سامنے یزید کا حرم بھی ہے۔ تنہا محبت ہی نہیں مسکراتی، نفرت بھی مسکراتی ہے۔ روح کے لطائف اور وظائف بھی ہیں، لیکن بدن کے لطائف اور وظائف حسین بھی ہیں، پاک بھی ہیں اور بلند بھی۔ معرفتِ نفس کے بہت سے وسیلے ہیں۔ یہ محفلوں میں بھی حاصل ہوتی ہے اور خانقاہوں میں بھی۔ اس کے لیے وہ عرفان بھی ضروری ہے جو ضبط نفس سے پیدا ہوتا ہے اور وہ نفس پرستی بھی ناگزیر ہے جو عرفان کی گمراہی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس راستے میں تشنگی بھی ہے اور سیرابی بھی۔"
(تنقیدیں ص ۵۱)

ان اقتباسات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس نثر کی سب سے نمایاں خصوصیات چھ ہیں۔ شان و شکوہ، صوتی آہنگ، خطابت، زورِ بیان اور رومانیت۔ خطابت کو ان خصوصیات میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اسے خطیبانہ اسلوب کہہ سکتے ہیں۔ اب یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ یہاں خطابت سے ہماری کیا مراد ہے؟ اس کا نثری اسلوب میں کیا منصب و مقام ہے؟ اور یہ کہ ان تحریروں میں وہ کون سے عناصر ہیں جن کی بنیاد پر ہم انھیں خطیبانہ اسلوب کا ایک اچھا نمونہ قرار دیتے ہیں۔

نثر وسیلہ ہے ادائے خیالات اور اظہارِ احساسات کا۔ خیالات ہوں یا احساسات، ان کی دو حیثیتیں ہوتی ہیں: ایک موضوعی اور دوسری معروضی۔ خیالات کی موضوعی حیثیت وہ ہے جب کہ کچھ مخصوص مطالب کی توضیح کی جائے اور معروضی وہ جب محض مشاہدات کا بیان ہو۔ یہی صورت احساسات کی بھی ہے۔ ان کا تعلق ادیب کی داخلی دنیا یعنی ذات سے ہو تو نوعیت موضوعی ہوگی، اور خارجی دنیا یعنی ماحول سے ہو تو معروضی۔ اس طرح نوعیت مطالب کے اعتبار سے نثر کی چار بڑی قسمیں ہوئیں: توضیحی، بیانیہ، شخصی اور تاثراتی۔ علمی مقالات کی نثر خواہ وہ کسی بھی موضوع سے متعلق ہوں، بنیادی طور پر توضیحی ہوتی ہے۔ افسانوی ادب، تاریخ، سوانح اور سفرناموں کی بیانیہ، مکاتیب اور خود نوشت کی شخصی اور انشائیے یا رپورتاژ وغیرہ کی تاثراتی۔

تنقیدی مضامین توضیحی نثر ہی کے ذیل میں آتے ہیں۔ توضیحی نثر سے مراد وہ نثر ہے جس میں کسی خیال کی وضاحت کی جائے۔ خیال ایک مجرد حقیقت ہے۔ اس مجرد حقیقت کا اظہار ہم جن صوتی علامتوں کی مدد سے کرتے ہیں، وہ الفاظ کہلاتی ہیں۔ الفاظ کے تانے بانے سے فقرے اور جملے بنتے ہیں اور اس طرح خیال ظہور میں آتا ہے۔ گویا الفاظ کی ایک منطقی ترتیب توضیح خیال کے لیے اولین شرط قرار پائی۔ اب جہاں تک خیال کی ساخت کا تعلق ہے، یہ مشتمل ہے دو چیزوں پر: ایک دعویٰ اور دوسرے دلیل۔ دعویٰ اگر دلیل سے عاری ہے تو خیال وضاحت سے محروم رہ جائے گا۔ یہ تو ہوئے وہ لوازم جن کے بغیر توضیحِ خیال ممکن ہی نہیں۔ اب یہ لکھنے والے کا کمال ہے کہ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطلب ادا کر دے۔ نثری اسلوب کے اسی وصف کو کمیت الفاظ کے اعتبار سے ایجاز اور کیفیتِ الفاظ کے لحاظ سے بلاغت کہتے ہیں۔ گویا توضیحی نثر

چار بنیادی خصوصیات قرار پائیں: وضاحت، ترتیب، استدلال، ایجاز اور اغت۔ وضاحت اور استدلال کے بہت سے طریقے ہیں، جن میں سے ایک طابت بھی ہے۔

خطابت فی نفسہ نہ اچھی چیز ہے اور نہ بری۔ خطابت اگر وضاحت و ستدلال میں معاون ہو تو مستحسن ہے اور اگر صرف برائے زیبائش ہو تو مذموم۔ ر سچ پوچھیے تو دوسری قسم کی خطابت کو خطابت کہنا ہی زیادتی ہے، اس کو لفظی ینترے بازی کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ یہ الفاظ کان کے پردے سے ٹکراتے ہیں لیکن دل کے تاروں کو نہیں چھوتے ــــ مگر ہاں جب یہی الفاظ مصنف ے جذبہ و تخیل کے پیغامبر بن کر صفحۂ قرطاس پر نمودار ہوتے ہیں تو عبارت میں وہ حسن اور اثیر پیدا ہو جاتی ہے کہ پڑھنے والا اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

میں نے جو اقتباسات ابھی آپ کی خدمت میں پیش کیے، وہ ایک تنقیدی مضمون ہی سے ماخوذ ہیں۔ اس عبارت کے کئی فقرے اُس مخصوص خطیبانہ رجحان کے مظہر ہیں جس کو طنز و تعریض کہا جاتا ہے اور وہ فقرے یہ ہیں:

(۱) "بے شک و شبہ انگریزی فرقہ نہایت مہمل تھا اور اب بھی ہے۔ ان میں خیالات کی وسعت نام کو نہیں۔ بلند ہمتی اور ترقی کا جوش بھی ایک بات ہے، ایک وہم ہے۔ مغربی لباس کو ہمہ اوست خیال کرتے ہیں۔ بجا اور درست!!"

(تنقیدیں ص ۴۰)

اس عبارت میں "بے شک و شبہ" "مہمل فرقہ" "ایک بات ہے، ایک وہم ہے" اور پھر "بجا اور درست" جیسے چبھتے ہوئے طنز کے نشتر اس خطیبانہ اسلوب کی صاف طور پر غمازی کر رہے ہیں جس کا ہم نے اوپر ذکر کیا۔

(۲) خطابت کا نتیجہ یہ استفہام بھی ہے:

"لیکن یہ علمائے کرام کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے ؟ ان میں خیال کی وسعت، بلند ہمتی اور ترقی کا جوش کس قدر ہے ؟ ان کے جبہ و دستار میں جلبِ زر کے جو حیلے چھپے ہوئے ہیں، ان کے متعلق کیا ارشاد ہے ؟"

(۳) اسی اقتباس میں جملوں کی ترتیب کے وہ مختلف ڈھنگ بھی مل جاتے ہیں جن میں الفاظ کے جوڑے ایک خاص سلیقے سے بنائے جاتے ہیں۔ یہی وہ خطیبانہ طریقۂ کار ہے جس کو علم بیان کی اصطلاح میں موازنہ نگاری یا (PARELELISM) کہتے ہیں جیسے :

"درندے اپنے غاروں میں، پرندے اپنے آشیانوں میں اور ویل مچھلیاں ساحل کے شگافوں میں چھپتی پھرتی ہیں۔" (تنقیدیں ص ۴۲)

یا جیسے اس جملے میں :

"شکر کے اس احساس نے جو صرف آنسوؤں کے ذریعے ظاہر ہو سکتا ہے۔ تنہائی کے اس اندیشے نے جو ہر انسان کے لیے سوہانِ روح ہوتا ہے۔" (تنقیدیں ص ۱۳)

اسی طرح یہ جملہ بھی خطیبانہ موازنہ نگاری کا اچھا نمونہ ہے :

"وہ نیکیاں جو نجات کا وسیلہ ہوں، اور کی جائیں۔ اور وہ نیکیاں جو لذت کا ذریعہ ہوں اور ہو جائیں۔ ان میں بہت فرق ہے۔"

(۴) ان تحریروں میں جو مبالغے کا عنصر ہے وہ بھی خطابت ہی کی پیداوار ہے۔ مبالغہ بظاہر کوئی اچھی چیز نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادیب قاری کو اپنے خیال سے متاثر کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے مبالغہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ سنیما کے پردے پر جس طرح ہیروئن کے چہرے کو کئی گنا بڑا دکھانے کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ تماشائی اس کے حسین خد و خال کا تاثر پوری طرح قبول کر سکیں، اسی طرح فنونِ لطیفہ میں بھی اثر آفرینی کے لیے کبھی کبھی جذبے اور تخیل کے ہلکے رنگوں

کو اتنا شوخ اور گہرا کر دیا جاتا ہے کہ ہم اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکیں۔ مندرجہ ذیل عبارت میں یہی ٹیکنک اختیار کی گئی ہے:

"ان کی ساری منطق نفسانیت پر مبنی ہے۔ مغرب کے چند روحانیت پرستوں کے اقوال نقل کرتے ہیں۔ ان سے ایک شیرازہ بناتے ہیں اور اس کا مقصد نیک نیتی کے ساتھ فریب میں مبتلا کرنا ہے اور یہ نہ بھولنا چاہیے کہ مغرب کے یہ روحانیت پرست وہ ہیں جن کی خدا پرستی کی بنیاد وحی، الہام اور براہین پر نہیں ہے، بلکہ ان کے برعکس مردوں سے باتیں کرنے، روحوں کو جادو کے ذریعے سے عالمِ امثال سے عالمِ اجسام میں منتقل کر دینے پر ہے۔ وہی پرانی باتیں جو ہم کہانیوں میں پڑھا کرتے تھے کہ ایک دیو تھا، اس نے ایک عورت کو اپنے دام میں گرفتار کر لیا۔ وہاں اتفاق سے ہماری برادری کے ایک بزرگ بھی جا نکلے، اور ان کی جان سے دور، اس عورت نے اپنی فطری عیاری سے کام لے کر انھیں دیوار پر مکھی بنا کر چپکا دیا۔ اگر یہی خدا کے ثبوت ہیں منجملہ اور فلسفیانہ دلائل کے، تو ہم طلسم ہوش ربا کو الہامی کتاب ماننے کے لیے تیار ہیں اور خوش ہیں کہ ہمارا خدا آپ کی منطق سے محفوظ ہے۔" (تنقیدیں ص ۱۴۱)

اس مبالغہ آمیز بیان سے مضمون نگار کا واحد مقصد قاری کو یہ باور کرانا ہے کہ مولانا شبلی کا سارا علم الکلام سطحی واقفیت کا نتیجہ ہے۔

توضیحِ خیال کے لیے صرف خطابت ہی کافی نہیں بلکہ انشا پرداز کو بہ کچھ دوسرے طریقے بھی اس کے لیے اختیار کرنے پڑتے ہیں اور وہ ہیں تشبیہات، استعارات، تلمیحات اور کنایات جن سے ایک طرف توضیحِ خیال میں مدد ملتی ہے تو دوسری جانب عبارت میں وہ زور، اثر اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے جو ادبیت کی جان ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ ان جمالیاتی وسائل کو اپنائے بغیر کوئی

ادب پارہ شاہکار نہیں بن سکتا۔ مناسب ہوگا کہ ہم زیرِ تجزیہ نثر کے ان پہلوؤں پر کسی قدر روشنی ڈالتے چلیں۔

تشبیہات اور استعارات اگرچہ بنیادی طور شعری اسلوب کے وسائل ہیں لیکن ادبی نثر میں بھی ان سے بڑا کام لیا گیا ہے اور شاید ہمارا یہ خیال غلط نہ ہو کہ بالخصوص ہماری نثر میں ادبیت پیدا کرنے کا سب سے سستا طریقہ یہی رہا ہے کہ خیال کو استعارے، تشبیہہ اور تجسیم (PERSONIFICATION) کے پردوں میں ادا کیا جائے۔ عہدِ حاضر میں اس ٹیکنک کی بہترین مثال مولانا ابوالکلام آزاد کا اسلوب ہے۔ ہم سائنسی اسلوب کا نام تو بہت لیتے ہیں لیکن دیکھنے میں یہی آرہا ہے کہ نثر میں استعارے کا استعمال روز بروز بڑھتا جاتا ہے۔ یہ یقیناً ایک خطرناک رجحان ہے جس کی روک تھام نہ کی گئی تو یہ اندیشہ بے بنیاد نہیں کہ ہماری نثر علمی متانت، وقار اور قطعیت کے اوصاف سے محروم ہوتی جائے گی۔ اس سے میرا یہ مدعا ہرگز نہیں کہ نثر میں تشبیہات اور استعارات کو یکسر ترک کر دیا جائے۔ استعارے بھی دو قسم کے ہوتے ہیں: ایک توضیحی اور دوسرے ترصیعی۔ شعری اسلوب میں دونوں طرح کے استعارے جائز ہیں لیکن نثری اسلوب میں صرف توضیحی استعاروں کو ہی مباح قرار دیا جا سکتا ہے۔ علمی مقالات میں بلاشبہ ایسے مقامات اکثر آجاتے ہیں جب کہ کسی خیال کو مجرد صورت میں واضح کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر انشا پرداز کے لیے سوائے اس کے اور کوئی چارہ کار نہیں رہتا کہ وہ استعارے سے کام لے۔ ذیل میں زیرِ تجزیہ نثر سے چند مثالیں تشبیہات اور استعارات کی پیش کی جاتی ہیں۔ یہ سب تشبیہیں اور استعارے ایسے ہیں جن کے بغیر ترسیلِ خیال ناممکن نہیں تو دشوار ضرور تھی۔ پہلے چند تشبیہیں ملاحظہ ہوں:

(۱) مکتوب نگار نادان بچوں کی طرح نہ صرف اپنے اوپر اعتماد رکھتا ہے بلکہ دوسروں

کوئی بھی اعتماد کے لائق نہیں سمجھتا۔" (تنقیدیں: ص ۱۳)

(۲) کیٹس کے محبت ناموں کے لیے کیسی مناسب تشبیہہ استعمال کی گئی ہے:

"اپنی محبوبہ کو جو مکاتیب اس نے لکھے ہیں وہ پگھلتی ہوئی برف سے زیادہ حسین ہیں۔" (تنقیدیں: ص ۱۷)

(۳) "حالی کی شخصیت میں وہ بات تھی جو سچی چاندی میں ہوتی ہے۔"

(تنقیدیں: ص ۲۹)

(۴) ایک اور تشبیہہ ملاحظہ ہو۔ اس سے جملے کی تہ داری اور معنی خیزی میں کیسا اضافہ ہوگیا ہے:

"شبلی کے مزاج میں رومانیت تھی جو یوں بھی محبت اور نفرت کی مانند عام اور عالم گیر ہوتی ہے اور موت کے اندیشوں کی طرح زندگی کے خمیر میں داخل ہے۔"

(تنقیدیں: ص ۳۵)

("عام" اور "عالم گیر" جیسے ALLITERATIONS بھی اس نثر میں عام طور پر مل سکتے ہیں، جن کو ہم نے مقالے کی طوالت کے خوف سے نظر انداز کر دیا ہے۔)

تشبیہہ کے بعد اب دو مثالیں استعارے کی بھی ملاحظہ ہوں:

(۱) "یونان کی شہری ریاستیں، سیاسی اور جغرافیائی حالات کی بنا پر سیاروں میں تبدیل ہوگئی تھیں۔"

(۲) "حالی کے کارنامے خون چمن ہیں، لیکن ان میں چمن کی رنگینی اور خون کی گرمی نام کو نہیں۔" (تنقیدیں: ص ۲۱)

یہاں ہم نے تشبیہہ اور استعارے کی کچھ مثالیں پیش کیں۔ یہ سب کے سب توضیحی نوعیت کے ہیں۔ اس میں بھی شک نہیں کہ یہ اسلوب باوجود پرشکوہ اور شاندار ہونے کے استعاروں اور تشبیہوں کا زیادہ مرہونِ منت نہیں نثری

اسلوب کا یہ رجحان قابل ستائش ہے اور اس سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ اگر انشاپرداز کا ذخیرۂ الفاظ وسیع ہو اور اس کو الفاظ کے انتخاب کا ملکہ بھی ہو تو تخیئلی پیکروں (IMAGES) کا سہارا لیے بغیر بھی نثر میں وہ حسن اور دلکشی پیدا کی جا سکتی ہے جس کی خاطر عام طور پر غیر محتاط نثر نگار تشبیہہ اور استعارے کی بھرمار کر کے نثر کو شعر کی سرحدوں میں داخل کر دیتے ہیں اور نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ وضاحت کے بجائے نثری اسلوب میں کبھی وہ ابہام پیدا ہو جاتا ہے جو شعر کے لیے تو جائز بلکہ مستحسن ہے، لیکن نثر کے لیے کسی طرح مناسب نہیں۔

یہاں ان تلمیحات کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا جو زیر تجزیہ نثر پاروں میں کثرت سے استعمال کی گئی ہیں۔ تلمیحات کا استعمال نثری اسلوب کو عالمانہ وقار تو عطا کر سکتا ہے، لیکن ابلاغِ خیال میں اشکال پیدا کیے بغیر نہیں رہتا۔ ان تحریروں میں جا بجا مذہبی اور تاریخی روایات کی طرف اشارے ملتے ہیں اور وہ مخصوص اصطلاحیں بھی کافی ہیں جن سے ناواقفیت کی صورت میں قاری عبارت کا مفہوم نہیں سمجھ سکتا۔ یہ اصطلاحیں اور تلمیحات تفریح طبع یا طنز و تعریض کی غرض سے استعمال کی گئی ہیں۔ ہمیں ان پر کوئی اعتراض نہیں لیکن اتنا ماننا پڑے گا کہ ان سے عبارت کی تفہیم میں دشواری ضرور پیدا ہو گئی ہے۔ اس قسم کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) "علی گڑھ کالج میں نکمے اور نالائق ٹرسٹیوں کی بھرتی سے، جو سرسید کے وقت میں شروع ہوئی تھی اور اب "سنتِ ابراہیمی" بن چکی ہے، انھیں قلق تھا۔" (تنقیدیں: ص ۳۳)

(۲) رہے علی گڑھ کے نوجوان۔ سو انھوں نے حضرت صالح کی اونٹنی کو قتل کر دیا تھا اور اب گویا ان کا انجام خون کی بارش اور آسمان سے سنگ باری کے علاوہ

اور کچھ نہ تھا:" (تنقیدیں: ص ۴۰)

(۳) "یہ ظاہر ہے کہ طبیعیات اور حیوانات کے بہت سے نظریے نہ اس وقت اسلام لائے تھے اور نہ مستقبل میں ان کے مسلمان ہونے کی بشارت دی جاسکتی تھی۔ یہ علوم مذہب کی نظر میں پاک دامن نہیں تھے۔ علی گڑھ نے ان علوم سے ایسی ہی رسم و راہ پیدا کی جیسی حضرت عیسیٰ نے میری میگڈالن سے پیدا کرلی تھی۔"

(تنقیدیں: ص ۳۸)

اس عبارت میں مجردات کی پیکر تراشی اور ایک ایسی تلمیح نے جس سے عام طور پر لوگ آشنا نہیں، عبارت کی تفہیم کو کافی حد تک دشوار بنا دیا ہے۔ تلمیحات کے شوق میں کہیں کہیں اس انتہاپسندی سے بھی کام لیا گیا ہے جو توضیحی نثر کے لیے بالکل مناسب نہیں۔ ملاحظہ ہو یہ جملہ:

"لیکن قدرت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ شبلی علی گڑھ میں ایک عمر گزارنے کے بعد بھی علی گڑھ کے نقطۂ نظر کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ بعد میں کیا ہوا، اس کی تفصیل قصص الانبیا کے اس باب میں دیکھیے جو یوسف اور برادرانِ یوسف سے متعلق ہے۔" (تنقیدیں: ص ۴۲)

ابھی تک ہم نے مصنف کے اس معرکۃ الآرا مضمون سے کوئی اقتباس پیش نہیں کیا جس میں رسوا کے مشہور ناول "امراؤ جان ادا" کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس مضمون میں اسلوب کے چند ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جن میں کردار نگاری اور ماحول کی تصویر کشی بڑی کامیابی کے ساتھ کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

"ان سطروں میں فیضو کے خد و خال ہی نہیں، اس کی شخصیت کے وہ تمام پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں جن میں چونکا دینے والی بات ہے۔ امراؤ جان کی خلوت میں

وہ اس انداز سے آتا ہے گویا اس نے ابھی کوئی معرکہ سر کیا ہے اور اس میں اتنی قوت ہے کہ جہاں پاؤں رکھ دے گا وہاں کی زمین پگھل کر موم ہو جائے گی ہم اس کے تیور دیکھتے ہی کہہ اٹھتے ہیں کہ عزتیں اور قلعے جیتنے کے لیے ہیں۔ وہ زندہ لاوا ہے۔ وہ ناتراشیدہ بھی ہے۔ مگر یہی اس کی طاقت کا راز ہے۔ وہ اخلاق کی بحروں سے آشنا نہیں، البتہ اس کے زحافات پر اسے پورا عبور ہے۔ وہ آپ ہی اپنی زمین اور آپ ہی اپنا مطلع ہے۔ اس کی شریعت اس کے خون میں ہے۔ اس کے لہجے میں تندی اور اس کی زبان میں تلوار کی سی کاٹ ہے۔ اس میں چھا جانے اور اپنی بات کو منوا لینے کا حوصلہ ہے۔ وہ کنواری زمین سے فصل اگا سکتا ہے اور جیتی جاگتی آبادیوں کو بے دردی کے ساتھ پامال کر سکتا ہے۔ تبھی تو امراؤ جان چلا اٹھتی ہے کہ ایسا دل چالاک رئیسوں میں دیکھا نہ شہزادوں میں۔ وہ اپنے جنازے پر ہنسنے کے لیے تیار ہے مگر عبرت حاصل کرنے کے لیے تیار نہیں۔ وہ سب کچھ ہو سکتا ہے، مگر مجاور نہیں ہو سکتا۔ اس نے کوئی چیز ورثے میں نہیں پائی۔ اس میں قوت ہے، اس لیے چھینتا ہے اور چھین سے پھینک دیتا ہے۔"

(تنقیدیں: ص ۱۵۳)

اس عبارت میں بعض الفاظ اور فقرے خاص طور پر قابلِ غور ہیں مثلاً "گویا اس نے ابھی کوئی معرکہ سر کیا ہے" ـــــ "جہاں پاؤں رکھ دے گا وہاں کی زمین پگھل کر موم ہو جائے گی" ـــــ "عزتیں اور قلعے جیتنے کے لیے ہیں" ـــــ "اس کی شریعت اس کے خون میں ہے" ـــــ "اس کے لہجے میں تندی اور اس کی زبان میں تلوار کی سی کاٹ ہے" ـــــ "وہ کنواری زمین سے فصل اگا سکتا ہے" ـــــ "جبھی تو امراؤ جان چلا اٹھتی ہے" ـــــ "وہ اپنے جنازے پر ہنسنے کے لیے تیار ہے" ـــــ "وہ چھینتا ہے اور چھین سے پھینک دیتا ہے" ـــــ ان فقروں سے فیضو

کے خدوخال پوری طرح نمایاں ہو جاتے ہیں۔ آخری فقرے میں لفظ "چھن" جس صوتی کیفیت کا حامل ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انشاپرداز کو برمحل الفاظ کے انتخاب کا کیسا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے۔

اسی مضمون کا ایک دوسرا اقتباس ملاحظہ ہو جس میں الفاظ کی مجموعی تعداد ۱۸۲ سے زیادہ نہیں۔ اس اختصار کے باوصف بیان میں جو جامعیت ہے اس کا اندازہ اس امر سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ اس اقتباس میں اس دور کے لکھنؤ کی پوری سیاسی اور سماجی تاریخ کو پیش کر دیا گیا ہے اور ایسے حقیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ ایک زوال پذیر معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے:

"یہاں یہ راز بھی ہم پر کھل جاتا ہے کہ خورشید جان عیش باغ سے یک بیک کیسے غائب ہو گئی تھی۔ اس واقعے سے اس زمانے کی سیاست کا بھرم بھی کھل جاتا ہے اور ہمیں اس روشنی میں ریاست کے سارے کل پرزوں کو دیکھنے کا موقع مل جاتا ہے۔ دھیان سنگھ ایک طرف سرکاری حکم کی تعمیل کرتے ہیں، ڈاکوؤں پر چھاپہ مارتے ہیں اور انھیں لکھنؤ پہنچا دیتے ہیں۔ دوسری طرف خانم سے لاگ ڈانٹ رکھتے ہیں اور اپنے آدمی ادھر ادھر لگائے رکھتے ہیں کہ موقع پاتے ہی خورشید جان کو اڑا لائیں۔ طاقت کا استعمال یا تو اس لیے ہوتا ہے کہ جاہ و منزلت میں اضافہ ہو یا اس لیے کہ ہوا و ہوس تسکین پائیں۔ دھیان سنگھ نواب وزیر کے ساتھ وہی برتاؤ کرتا ہے جو نواب وزیر شاہان دہلی کے ساتھ کرتے ہیں؛ قوی دیکھتے ہیں تو حکم بجا لاتے ہیں، موقع پاتے ہیں تو سند مانگتے ہیں، وقت آتا ہے تو اپنا سکہ چلاتے ہیں۔ کوئی مرکز نہیں، کوئی قانون نہیں، کوئی دوست نہیں، کوئی دشمن نہیں، کوئی اصول نہیں، کوئی روایت نہیں، طوائف الملوکی ہے، جو ہوتا ہے ہو رہتا ہے، جو بنتا ہے بگڑ

جاتا ہے، خاندان تباہ ہوئے جاتے ہیں۔ وزرار انگریزوں کے اشارے سے
سازشیں کرتے ہیں۔ انگریز طبیب دواؤں میں زہر ملانے کے موقعے تلاش کرتے
ہیں؛ نواب زنان خانے کی گرد ہو کر رہ گئے ہیں۔ طوائفیں، ڈومنیاں اور بیترنیاں
رات دن یلغار کرتی ہیں، ہر محل ایک کمیں گاہ ہے۔ جھاڑیوں میں ڈاکو چھپے ہوئے
ہیں، عوام بے دست و پا ہیں؛ تہ خانوں میں بگولے، دیوان خانوں میں مرغ
ناچتے ہیں، خانقاہوں کے چراغ گل ہو چکے ہیں۔ شاہ ولی اللہ کے مدرسے
میں جنوں کے آثار باقی نہیں۔ مردوں کو رو چکے، جو زندہ ہیں اپنے اپنے
داغ دھونے میں لگے ہوئے ہیں، قرآن جزدان میں ہے، خدا آسمان پر ہے،
آدم کہیں نہیں ہے۔" (تنقیدیں: ص ۱۵۳-۱۵۴)

یہ تاریخ کے ایک مخصوص دور کی روداد ہے لیکن اسلوب بیان بالکل موضوعی اور تاثراتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب میں تاریخ، فلسفہ، سیاسیات، سماجیات سب ہی کی گنجائش ہے بشرطیکہ ان کے بیان میں ادبی طریقۂ کار اختیار کیا گیا ہو۔ ایک ادیب اپنی ضرورت کے لحاظ سے تاریخ سے استفادہ بھی کرتا ہے لیکن اس کا طریق کار مورخ سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ صرف واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کر سکتا۔ اس کو ماضی کے ان واقعات کا جائزہ اسباب و نتائج کی روشنی میں لینا ہوتا ہے۔ ایسے مواقع پر اس کو اظہار خیال کا سلیقہ نہ ہو تو عبارت میں لازمی طور پر طوالت پیدا ہو جائے گی۔ ایک ماہر انشاپرداز اس دشواری پر کامیابی کے ساتھ قابو پا لیتا ہے جس کی ایک مثال مندرجہ ذیل اقتباس ہے جو خورشید صاحب کے تحقیقی مقالے "غالب" سے پیش کیا جا رہا ہے:

"اورنگ زیب کے انتقال کے تیرہ سال بعد یعنی ۱۷۲۰ء کے قریب مرہٹوں
نے دکن میں مغلوں کے اقتدار کو توڑ دیا۔ اس کے بعد وہ شمالی ہندوستان کی

طرف متوجہ ہوئے اور تھوڑے ہی عرصے میں یہاں بھی مغلوں کی قوت کو بڑی حد تک کمزور کر دیا۔ چند سال کے اندر اندر دکن کے چھ صوبے عملی طور پر خود مختار ہو گئے۔ یہ کوئی معمولی حادثہ نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس حادثے کے بعد ہندوستان مغلوں کے اثر سے آزاد ہو گیا۔ شمالی ہند میں زوال کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی۔ طاقت ور صوبے ایک ایک کر کے مرکز کے اقتدار سے آزاد ہو گئے۔ ۱۸۰۸ء میں بنگال، ۱۸۱۲ء میں پنجاب اور ۱۸۲۴ء میں اودھ کے حکمراں خاندان حقیقی معنی میں خود مختار ہو گئے۔ دہلی کے طاقت ور امرا نے ایک نیا مشغلہ اختیار کیا، وہ جتھوں میں بٹ گئے اور سلطنت کے اعلیٰ عہدے اور مناصب حاصل کرنے کے لیے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہو گئے۔ یہ سلسلہ چلتا رہا یہاں تک کہ مغل بادشاہ کی حیثیت محض شطرنج کے مہرہ کی رہ گئی۔ جس وقت جو غالب ہوتا اسے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتا۔ رفتہ رفتہ سکھوں، جاٹوں اور روہیلوں کی تحریکوں نے زور پکڑا۔ اس میں حصہ لینے والے لوگ بیشتر وہ تھے جن پر طویل جنگوں، بیرونی حملوں اور بدانتظامیوں کا سب سے زیادہ اثر پڑا تھا۔ مغلوں کے زوال میں ان تحریکوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ ۱۷۲۹ء میں نادر شاہ نے دہلی پر حملہ کیا اور مغل شہنشاہوں کی آٹھ نسلوں نے جو دولت جمع کی تھی وہ اس لوٹ میں آئی۔ اس حملے کی شدت اور ملک کی تباہی کا کچھ اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ بعض مورخین اس واقعے کو مغلوں کے دور کا خاتمہ اور ہندوستان کی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز سمجھتے ہیں۔"

(غالب ص ۱۷-۱۸)

اس اقتباس میں مرزا غالب کے عہد کی سیاسی حالت بیان کی گئی ہے اور اورنگ زیب کے انتقال سے نادر شاہ کے حملے تک کے تمام سیاسی واقعات مع اسباب و نتائج ایسی وضاحت اور جامعیت سے پیش کر دیے گئے ہیں کہ قاری

کو اس عہد کے سیاسی ماحول کو سمجھنے میں کوئی شبہ یا اشکال باقی نہیں رہتا۔

اس مختصر سے اقتباس میں اورنگ زیب کا انتقال، دکن میں مغلوں کے اقتدار کا خاتمہ، مرہٹوں کا شمالی ہندوستان کی طرف متوجہ ہونا، دکن کے صوبوں کی خودمختاری، بنگال، پنجاب اور اودھ کے حکمرانوں کی خودمختاری، امراکی گروہ بندی، مغل شہنشاہ کی حیثیت، سکھ، جاٹوں اور روہیلوں کی تحریک، نادرشاہ کا حملہ، اس حملے کی تباہ کاری، غرض متعدد سیاسی واقعات بہ التزام سنین بیان کر دیے گئے ہیں اور ساتھ ہی واقعات کے اسباب و نتائج کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا، مثلاً:

"دکن میں مرہٹوں کے اقتدار نے مغلوں کی قوت کو بڑی حد تک کمزور کر دیا۔"

"دکن کے صوبے عملی طور پر خودمختار ہو گئے۔"

"ہندوستان مغلوں کے اثر سے آزاد ہو گیا۔"

"شمالی ہند میں زوال کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی۔"

"طاقتور صوبے ایک ایک کر کے مرکز کے اثر سے آزاد ہو گئے۔"

یہ سب گویا نتائج ہیں اس واقعے کے جو اوپر بیان کیا گیا۔ اسی طرح انشا پرداز صرف سکھوں، جاٹوں اور روہیلوں کا ذکر ہی نہیں کرتا، اس کے اسباب پر بھی روشنی ڈالتا ہے جن میں بڑا سبب یہ تھا کہ ان تحریکوں میں حصہ لینے والے بیشتر وہ تھے جن پر طویل جنگوں، بیرونی حملوں اور بدانتظامیوں کا سب سے بڑا اثر تھا۔

اس تجزیے سے ہمارا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ ایک ماہر انشا پرداز کفایت الفاظ کے باوجود اپنے خیال کی وضاحت جس خوبی سے کر سکتا ہے وہ صرف اسی کا حصہ ہوتی ہے، دوسرے کے بس کی بات نہیں۔

خورشید صاحب کی نثر کے یہ وہ پہلو تھے جن کا تعلق زبان و بیان سے تھا۔ اسلوب کی تشکیل میں صرف زبان و بیان ہی کا دخل ہوتا۔ کبھی کبھی خود خیال بھی عبارت

میں ایک خاص قسم کی دلکشی اور حسن پیدا کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر حسن کے بیان میں چاہے وہ حسن بقول مولانا آزاد "چہرے میں ہو یا آواز میں، تاج محل میں ہو یا نشاط باغ میں" فی نفسہ ایسی شگفتگی اور دلآویزی ہوتی ہے کہ انشاپرداز کی کسی کاوش و کوشش کے بغیر اس کی عبارت میں کیف و سرمستی کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ اور یہ فضا قاری کی ذہنی مسرت کا موجب ہوتی ہے۔

خورشید صاحب کے زیر تجزیہ مضامین اگرچہ تنقیدی ادب سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان میں رومانیت کے عناصر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اسی وصف نے ان تنقیدی مضامین کو انشائیے کی سرحدوں میں داخل کر دیا ہے۔ یہی وہ تنقید ہے جس کو تخلیقی تنقید کہا جا سکتا ہے۔ یہاں ایسے چند اقتباسات کو جو اس خصوصیت کی نشان دہی کرتے ہیں، نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

(۱) "خط میں نہ ابتدا ہے نہ انتہا، نہ وسط نہ تکمیل، نہ تشبیب نہ دعائیہ، بس گریز ہی گریز ہے اور ہزاروں سال کے تجربے نے جو کچھ بتایا ہے وہ یہ ہے کہ گریز ہی میں زندگی کا حسن ہے، کیوں کہ زندگی خود ایک گریز ہے۔

(تنقیدیں: ص ۱۰)

(۲) زندگی میں کھو جانا، زندگی پر قابو پالینا اور زندگی کو معاف کر دینا تین باتیں نہیں، ایک بات ہے۔ جو شخص اس حسین آگ سے گزر چکا ہو اسے حق ہے کہ وہ اپنی سوانح عمری اپنے قلم سے لکھے، یہ سوانح عمری قل ہو اللہ کی تفسیر میں ہو یا خطوں میں۔"

(تنقیدیں: ص ۱۰)

(۳) چھوٹی چھوٹی باتوں ہی میں دنیا کا لطف ہے۔ زندگی میں لمحے قیمتی ہوتے ہیں۔ ان لمحوں کو زندگی کے دامن سے چرا لینا، محفوظ رکھنا اور رازداروں میں تقسیم کر دینا،

یہی حسنِ عمل ہے، یہی تخلیق ہے اور یہی نجات ہے۔"

(تنقیدیں: ص ۱۱)

(۴) "یہ وہ نیکیاں ہیں جو خون سے از خود ابلتی ہیں، جن میں نہ ارادے کو دخل ہوتا ہے، نہ انعام کی خواہش ہوتی ہے، نہ برکتوں کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی نیکیوں تک پہنچنے کے لیے روحانی عذاب میں مبتلا رہنا ضروری ہے۔ لغزشوں کا سرمایہ اور لذتوں کا خمار ہی نہیں ان کے لیے وہ گمرہی بھی درکار ہے جو خضرؑ و مسیحؑ سے فارغ ہوتی ہے۔"

(تنقیدیں صـ۲۲)

"میں ایک فن کار کے لیے عالم سفلی اور عالم علوی دونوں کی سیر ضروری سمجھتا ہوں۔ زندگی کو سرشار کرنے کے لیے اور سرشار زندگی گزارنے کے لیے آگ اور پانی دونوں سے کھیلنا چاہیے۔ خدا نے خلا سے زندگی پیدا کی کشمکش میں آسودگی پیدا کرنا ہمارا کام ہے۔ یہ آہنگ، یہ توازن اور یہ آسودگی سچے علم کے بغیر ممکن نہیں اور سچا علم گناہ اور ثواب دونوں کا علم ہے۔"

(تنقیدیں صـ۲۶)

ان جستہ جستہ جملوں کے بعد ایک مکمل اقتباس بھی ملاحظہ ہو جس سے خورشید صاحب کے اسلوب کی اس خصوصیت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے جسے ہم نے رومانیت سے تعبیر کیا۔

"شبلی ریاکار نہیں تھے۔ میں ان سے صرف اس لیے محبت نہیں کرتا کہ وہ مسلمان تھے، میں ان سے اس لیے محبت کرتا ہوں کہ وہ انسان تھے۔ وہ "الفاروق" کے مصنف ہیں لیکن اسی قلم سے انھوں نے "شعر العجم" بھی لکھی ہے اور اسی قلم سے عطیہ کو خطوط بھی لکھے ہیں۔ وہ امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری بھی لکھتے ہیں، لیکن بمبئی کے ساحل اور کھلے ہوئے بازو انھیں نہیں بھولتے۔ حالی کبھی جوان نہیں ہوئے، شبلی ہمیشہ جوان رہے۔ حالی نے اپنی زندگی میں بہت کم خواب دیکھے، شبلی نے

اپنی راتیں ہمیشہ محلات میں گزاریں ۔ حالی کی نمازیں خوف اور رقت کی نمازیں ہیں، شبلی کی نمازیں لذت اور اصول کی نمازیں ہیں ۔ حالی میں وہ زیر دبم نہیں جو شبلی میں ہے ۔ حالی کی زبان میں وہ سرمستی نہیں جو شبلی کی زبان میں ہے ۔ حالی کے الفاظ پگھل کر کچھ اور نہیں بنتے، شبلی کے الفاظ سانس کی گرمی سے نت نئی فضاؤں کا سہارا بن جاتے ہیں ۔ حالی کی زندگی میں کوئی عطیہ فیضی نظر نہیں آتی، شبلی کے شب و روز اور ماہ و سال معمور نظر آتے ہیں۔"

(تنقیدیں : ص۵۲)

غرض یہ رومانیت اس نثر کی جان ہے اور چاہے اس سے ان مضامین کی تنقیدی قدر و قیمت کچھ کم ہی کیوں نہ ہو جائے لیکن اسلوب کے نقطۂ نظر سے ان تحریروں میں بلاشبہ وہ حسن اور دل آویزی پائی جاتی ہے جسے ہر صاحبِ ذوق سراہنے پر مجبور ہے ۔

(اردو ادب آزادی کے بعد)

ناول کا فن

ناول اوّل و آخر ایک بیانیہ ہے۔ یہ بیان ہے اشیاء کا بھی، افراد کا بھی اور اعمال کا بھی۔ عرفِ عام میں اسی کو قصہ کہتے ہیں۔ قصے کے کئی مفہوم ہیں۔ یہ لفظ حکایت کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور روایت کے لیے بھی، بالخصوص اس روایت کے لیے جو طبع زاد ہو۔ آپ مولویانہ سخت گیری پر اتر آئیں تو اس کو کذب و افترا بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی لیے ناول کے لیے بیانیے کا لفظ قصے سے موزوں تر معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس سے بیان کے واقعی یا غیر واقعی ہونے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

قصے واقعی ہوں یا طبع زاد، سچے ہوں یا جھوٹے، شروع ہی سے انسانی دلچسپی کا مرکز رہے ہیں۔ قصہ سنانے میں بھی مزا آتا ہے اور قصہ سننے میں بھی۔ سنانے میں اس لیے کہ جو پُر لطف تجربے ہمیں حقیقت یا خیال کی دنیا میں ہوئے ہیں، قصہ سناتے وقت ان کا اعادہ ہو جاتا ہے اور ہمیں ایک خاص قسم کی مسرت حاصل ہوتی ہے، سننے میں اس لیے کہ اپنے گرد و پیش کے بارے میں تجسس کا جو جذبہ ہماری سرشت میں داخل ہے قصہ سن کر اس کی تسکین ہوتی ہے اور ہماری بصیرت میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ تجسس اس وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک

واقعات کسی فیصلہ کن منزل تک نہ پہنچ جائیں۔

قصے کہانیوں سے دلچسپی کا ایک سبب اور بھی ہے۔ ہم خواب دیکھنے کے عادی ہیں: سوتے ہوئے بھی اور جاگتے ہوئے بھی۔ یہ خواب مظہر ہوتے ہیں ہماری ان آرزوؤں یا اندیشوں کے جن کی تکمیل یا تردید کی ہم میں سکت نہیں۔ قصے کہانیوں میں یہی خواب حقیقت بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں اور ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی تھکے ماندے مسافر کو عرب کے بے آب و گیاہ صحرا میں آب سرد کا کوئی چشمہ دکھائی دے جائے — اگرچہ یہ کبھی ہوتا سراب ہی ہے۔ قصہ ختم کر چکنے کے بعد خوابوں کا یہ طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور ہم حقیقت کی اسی ویران دنیا میں پلٹ آتے ہیں، جس سے گھبرا کر ہم نے قصے کی خیالی مگر دل فریب دنیا میں پناہ لی تھی۔

تو میں عرض یہ کر رہا تھا کہ ہم چاہے کتنے ہی مہذب اور تعلیم یافتہ کیوں نہ ہو جائیں، قصے کہانیوں سے ہمیں جو دلچسپی ہے وہ برقرار رہے گی۔ ہم قصے کہتے رہیں گے، قصے سنتے رہیں گے۔ اس کو عامیانہ کمزوری سمجھ کر چھپانا یا طفلانہ شوق خیال کر کے شرمانا بے سود ہے۔ ناول بھی بنیادی طور پر قصہ ہی ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ آپ اس قصے پن سے بھاگ کر "شعور کی رو" میں بہہ جائیں یا علامتوں کی بھول بھلیوں میں گم ہو جائیں۔ میں تو ناول صرف اس لیے پڑھتا ہوں کہ مجھے انسان کے اعمال و افعال سے دلچسپی ہے، وہ اعمال و افعال جن میں حرکت ہے، تبدیلی ہے، تصادم ہے۔

غرض کہ یہ قصہ پن ناول کی ایک بنیادی ضرورت ہے۔ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ ہم حرکت و عمل کے اس بیان کو سیدھا اور سپاٹ سمجھ بیٹھے ہیں۔ حالانکہ اس میں پیچیدگیاں بہت ہیں۔

انسانی عمل خلا میں واقع نہیں ہوتا۔ یہ اس دنیا میں واقع ہوتا ہے جو

مادی ہے، جو مناظر فطرت اور مظاہر تہذیب سے مالا مال ہے۔ جب ایسا ہے تو پھر ناول نگار کے لیے ممکن ہی نہیں کہ فرد کے اعمال تو بیان کرے اور ماحول کو یکسر نظر انداز کر دے۔ ماحول کی اس تصویر کشی کو اصطلاح نقد میں منظر نگاری کہا جاتا ہے۔

پھر جن افراد کے عمل کا بیان ہوتا ہے، وہ گوشت پوست کے بنے ہوے شعور رکھنے والے ذی روح ہوتے ہیں۔ قاری کو صرف اسی بات سے دلچسپی نہیں ہوتی کہ افراد کیا کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ کیسے لوگ ہیں؟ ان کے خدوخال، ان کا رنگ روپ، ان کی وضع قطع، ان کی چال ڈھال، ان کی پسند و ناپسند، ان کے عقائد اور ان کے تعصبات، سب ہی کچھ قاری کی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔

قصے کے افراد کا عمل مشین کے عمل سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے پس منظر میں احساس بھی ہوتا ہے، ارادہ بھی اور آرزو بھی۔ کیسے ممکن ہے کہ ناول نگار اعمال کا تو بیان کرے اور ان کے محرکات سے بے نیازانہ گزر جائے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ زید تیز دوڑ رہا تھا تو یہ بھی بتانا ضروری ہوگا کہ اس کو کیوں تیز دوڑنا پڑا، دوڑتے ہوے وہ کیسا لگ رہا تھا اور یہ کہ تیز دوڑنے کا کیا انجام ہوا؟ اس کی سانس پھول گئی ہوگی، ہوسکتا ہے کہ ٹھوکر لگ گئی ہو، وہ گر پڑا ہو، چوٹ آئی ہو وغیرہ وغیرہ۔ گویا ناول نگار صرف اعمال و افعال کے سپاٹ بیان پہ ہی اکتفا نہیں کرسکتا۔ اسے ان اعمال کی کیفیت، محرکات اور نتائج بھی بتانے ضروری ہوتے ہیں۔ اسی عمل کو تشریح یا جزئیات نگاری کہا جاتا ہے۔

اکثر اعمال و افعال ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا بیان کرنا عام آدمی کے لیے دشوار ہوتا ہے۔ جوتے کے بند باندھنا ایک ایسا عمل ہے جس کو ہم روزانہ

دو تین مرتبہ دہراتے ہیں۔ چار پانچ سال کا بچہ بھی جوتے کے بند کسنا سیکھ جاتا ہے لیکن اگر ہم سے جنھیں زبان و ادب کے استاد ہونے کا ادّعا ہے کوئی یہ پوچھے کہ آپ نے جوتے کے بند کس طرح کسے ؟ ذرا اپنے لفظوں میں تفصیل سے سمجھا دیجیے۔ تو ہمیں احساس ہوگا کہ دعویِ زباں دانی کے باوجود ہمارے لیے اس روزمرہ کے عمل کو بیان کرنا کتنا دشوار ہے! اس موقع پر ایک مثال پیش کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ یہ مثال "باغ و بہار" سے لی گئی ہے۔ اگرچہ جدید ناول کے عالمانہ مباحث میں میر امّن دِلّی والے کے ایک دقیانوسی قصے کا حوالہ دینا کچھ ایسا ہی ہے جیسے مولانا آزاد لائبریری کے شاندار ریسرچ سیکشن میں بیٹھ کر "قاعدہ بغدادی" کا مطالعہ، مگر کیا کیا جائے، قاعدہ علمی قدر و قیمت کے اعتبار سے کتنا ہی حقیر اور سبک سہی، ہوتا "قاعدہ" ہی ہے۔ یہی صورت "باغ و بہار" کی بھی ہے۔ میں بھی اس کو اردو کے افسانوی ادب کا کوئی عظیم الشان کارنامہ نہیں کہہ رہا، ہاں "قاعدہ" ضرور سمجھتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے اشیاء اور واقعات کے بیان کا جو سلیقہ اس پرانی کتاب نے اردو والوں کو سکھایا ہے اس سے انکار کی شاید ہم میں سے کسی کو جرأت نہ ہو مجھے تو اس دقیانوسی قصے میں حرکات و اعمال کے بعض ایسے خوبصورت بیانات نظر آتے ہیں جن کی نظیر زمانۂ حال کا کوئی ترقی یافتہ ناول بھی پیش نہیں کر سکتا۔ یاد کیجیے خواجہ سگ پرست کی حکایت کا وہ حصہ جب کہ خواجہ کے بھائیوں نے اسے پہاڑ کے ایک غار میں محبوس کر رکھا تھا۔ کس طرح اس کے وفادار کتّے نے اپنے مالک کے لیے کھانا اور پانی فراہم کیا، یہ بڑا ہی نازک موقع تھا۔ انسانی عمل کا بیان ہوتا تو چنداں دشواری نہ تھی۔ یہاں ایک بے زبان، بے شعور جانور کے عمل کا بیان ہے۔ قصہ کہنے والا کیوں کر بیان کرے کہ کتّے نے اس غار میں پانی اور کھانا کیسے پہنچایا۔ اب ملاحظہ فرمائیے یہ اقتباس جس سے اندازہ ہوگا کہ میر امّن نے اس مشکل پر کیوں کر

قالب پایا ہے:

"کسی گاؤں کے کنارے ایک بڑھیا کی جھوپڑی تھی۔ ٹھلیا اور بدھنا پانی سے بھرا ہوا تھا اور وہ پیرزن چرخا کاتتی تھی۔ کتا کوزے کے نزدیک گیا، چاہا کہ لوٹے کو اٹھاوے، عورت نے ڈانٹا، لوٹا اس کے منہ سے چھوٹا، گھڑے پر گرا، مٹکا پھوٹا، باقی باسن لڑکھ گئے، پانی بہہ چلا۔ بڑھیا لکڑی لے کر مارنے کو اٹھی۔ یہ سگ اس کے دامن میں لپٹ گیا۔ اس کے پانو پر منہ ملنے اور دم ہلانے لگا اور پہاڑ کی طرف دوڑ گیا۔ پھر اس کے پاس آکر کبھو رسی اٹھاتا، کبھو ڈول منہ میں پکڑ کر دکھاتا اور منہ اس کے قدموں پر رگڑتا اور آنچل چادر کا پکڑ کر کھینچتا —— خدا نے اس عورت کے دل میں رحم دیا کہ ڈول رسی کو لے کر اس کے ہمراہ چلی۔ یہ اس کا آنچل پکڑے گھر سے باہر ہو کر آگے آگے ہولیا۔"

یہ ہے وہ بیانیہ اسلوب جس کی ہم ایک ناول نگار سے توقع کرتے ہیں۔ اس ۹ سطروں کے اقتباس میں کہنے کو ایک ہی واقعہ بیان ہوا ہے لیکن اس کی تکمیل تصویر کشی کے لیے داستان گو کو ۲۴ افعالِ حرکی (ACTION VERBS) استعمال کرنے پڑے ہیں۔ بات یہ ہے کہ کسی بیانیے میں افعالِ حرکی جتنے زیادہ ہوں گے عمل کی رفتار اتنی ہی تیز ہو گی اور یہی مطالبہ ایک ناول کے قاری کا بھی ہوتا ہے جس طرح ہم فلم کے کسی ایک ہی منظر کو دیر تک دیکھتے رہنے سے اکتا جاتے ہیں اسی طرح ناول کا قاری بھی چاہتا ہے کہ عمل کسی منزل پر رک کر نہ رہ جائے، آگے بڑھتا رہے۔ قاری کا یہ مطالبہ کہ "پھر کیا ہوا؟ پھر کیا ہوا؟" اس کے اسی تجسس کا غماز ہے۔

یہ تو مثال تھی ایک ایسے عمل کی جس کا بیان اگرچہ دشوار تھا لیکن ناممکن نہیں تھا۔ بعض اعمال ایسے بھی ہوتے ہیں جن کو قصہ کہنے والا خواہ وہ کتنا ہی چابک دست کیوں نہ ہو، احاطۂ بیان میں لا ہی نہیں سکتا میری مراد ذہنی اعمال سے ہے مثلاً افراد

کے اندیشے، آرزوئیں، ارادے اور احساسات ان سب کا اظہار بس ایک ہی صورت میں ممکن ہے اور وہ یہ کہ قصہ کہنے والا خود ان افراد کو بولنے پر مجبور کر دے۔ اس کے لیے عام طور پر دو طریق کار اختیار کیے جاتے ہیں۔ ایک مکالمہ اور دوسرے خود کلامی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناول میں صرف بیان سے کام نہیں چل سکتا، مکالمے بھی ضروری ہیں۔ یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ مکالمے کا اسلوب بیان کے اسلوب سے مختلف ہونا چاہیے۔ بس اتنا اشارا کافی ہوگا کہ مکالمات ہمارے آپ کے مکالمات ہی رہیں تو اچھا ہے۔ ایسا نہ ہو کہ "مکالماتِ فلاطوں" بن جائیں۔

اس گفتگو سے یہ بات صاف ہوگئی کہ ناول واقعات کے سپاٹ بیان ہی کا نام نہیں۔ اس میں تنظیم واقعات بھی ہوتی ہے اور منظر نگاری بھی، تشریح عمل بھی ہوتی ہے اور مکالمہ بھی، تبلیغ عقائد بھی ہوتی ہے اور موعظہ بھی۔ یہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی ناول کو بنیادی طور پر بیانیہ ہی ہونا چاہیے۔ اگر وہ اس اولین شرط کو پورا نہیں کرتا تو ڈراما، تمثیل، رمزیہ، انشائیہ کچھ بھی ہو سکتا ہے لیکن ناول بہر حال نہیں ہو سکتا۔

بیانیے کی حد تک ناول اور دوسری قسم کے قصوں میں کوئی بڑا فرق نہیں۔ پھر وہ کیا چیز ہے جو ناول کو ناول بناتی ہے ؟ وہ ہے کردار نگاری۔ ناول بیانیہ ضرور ہے لیکن صرف انسانی زندگی کا بیانیہ۔ جب ایسا ہے تو پھر ہمیں اس میں جو افراد ملیں گے وہ اپنی تمام تر خصوصیات کے ساتھ انسان ہی ہوں گے۔ فرشتے یا شیطان نہ ہوں گے۔

یہ انسان اپنے اعمال میں جتنے مختار ہیں، اتنے ہی مجبور بھی۔ یہاں جبر سے مراد تقدیر کا جبر نہیں، ماحول زمانے حالات اور انسانی جبلتوں کا جبر ہے جو ایک ہی انسان کو گھڑی میں ولی گھڑی میں بھوت، آن کی آن میں فرشتہ اور آن کی آن

میں شیطان بنا دیتا ہے۔ ہم ناول پڑھ چکنے کے بعد اس کے پلاٹ، اس کے مکالمے اس کی منظر نگاری، اس کے اسلوب بیان، اس کے فلسفۂ حیات غرض ہر چیز کو بھلا دیتے ہیں۔ ہاں یاد رکھتے ہیں تو صرف ان جیتے جاگتے کرداروں کو جنھیں ناول نگار نے اپنی ذہانت، بصیرت، ژرف نگاہی اور فن کاری سے حیاتِ دوام بخش دی ہے۔ ہم فسانۂ آزاد کی تفصیل کو بھول جائیں گے لیکن خوجی کو فراموش نہیں کر سکتے "امراؤ جان ادا" کی ہر ہر ادا بھلائی جا سکتی ہے لیکن فیضو ذہن پر مسلط رہے گا۔ ہو سکتا ہے کہ "میدان عمل" کا سارا نقشہ ذہن سے محو ہو جائے کہ "امر کانت" امر ہے۔ یقین جانیے کہ اگر کسی شخص کو کردار نگاری کا گر آجائے یعنی وہ ایسے کرداروں کی تشکیل کر سکے جو ہمہ گیر اور آفاقی دلچسپی کا باعث ہوں تو کوئی وجہ نہیں کہ وہ ایک کامیاب ناول نگار نہ بن سکے، خواہ دوسرے اعتبارات سے اس کے ناول کتنے ہی ناقص کیوں نہ ہوں۔

کردار نگاری میں کامیابی کے لیے ضروری ہے کہ ناول نگار صرف انھیں افراد کے کردار پیش کرے جن سے پوری واقفیت رکھتا ہو۔ پوری واقفیت سے مراد یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے صرف ظاہر ہی سے نہیں باطن سے بھی پوری طرح آگاہ ہو۔ اگر یہ ممکن نہیں تو پھر ناول نگار کو اس پر اکتفا کرنا چاہیے کہ وہ اپنی ہی ذات کا جائزہ لے، انسان کو اپنی ذات کے آئینے میں دیکھے اور جو کچھ پائے اسے دیانت داری سے اپنے کرداروں کے قالب میں پیش کر دے۔

آخر میں مختصراً یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ ناول حقیقی زندگی کا ترجمان تو یقیناً ہوتا ہے، لیکن یہ حقیقت تاریخ یا فلسفے کی حقیقت نہیں ہوتی بلکہ افسانوی حقیقت ہوتی ہے۔ ناول کی ایجاد ہی اس لیے ہوئی ہے کہ تاریخ اور فلسفے کی خشک اور بے مزہ حقیقتوں کو ہمارے لیے خوشگوار اور پر لطف بنا دیا جائے۔

جو ناول اس معیار پر پورا نہ اترے وہ تاریخ یا فلسفے کی کتاب تو ہو سکتا ہے، ناول ہرگز نہیں ہو سکتا۔

آج ناول کے میدان میں نئے نئے تجربے کیے جا رہے ہیں۔ یہ بڑی مبارک بات ہے۔ ہم ہر نئے تجربے کو خوش آمدید کہیں گے بشرطیکہ ناول نگار نے آدابِ فن کو نظر انداز نہ کیا ہو، یعنی ان حدود سے تجاوز نہ کیا ہو جن کے ختم ہوتے ہی ناول ناول نہیں رہتا "چیزے دیگری" بن جاتا ہے۔

(اردو فکشن)

میر کی امیجری

شاعری تمام و کمال مشاہدے اور متخیلہ کی کارفرمائی ہے۔ مشاہدہ بصارت اور متخیلہ بصیرت کا عمل ہے۔ ایک کے لیے دیدۂ ظاہر اور دوسرے کے لیے دیدۂ باطن درکار ہے۔ یہ دروں بینی ہے اور وہ مظاہر پرستی۔ مشاہدہ حواسِ ظاہری کا محتاج ہے۔ وہ اشیار کا ادراک کرسکتا ہے مگر صرف دیکھ کر، چکھ کر، سونگھ کر اور چھو کر۔ متخیلہ کی رسائی مشاہدے سے آگے ہے۔ وہ ان چیزوں کا بھی ادراک کرسکتی ہے جو حواسِ ظاہری کی دسترس سے باہر ہیں۔ یہی وہ ملکہ ہے جس کے بل بوتے پر شاعر یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ ع

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں

مشاہدے کے ذریعے شاعر کو جو حسی تجربے ہوتے ہیں، متخیلہ ان میں حسبِ ضرورت تصرف کرکے ایسے تخیلی پیکر تراش لیتی ہے جو حقیقی نہ ہوتے ہوئے بھی حسی پیکروں سے زیادہ دلکش، زیادہ بامعنی اور زیادہ بلیغ ہوتے ہیں۔ اسی عمل کو اصطلاحِ نقد میں صورت گری یا امیجری (IMAGERY) کہا جاتا ہے۔

شاعر کا ذہن عام انسانوں کے ذہن سے کسی حد تک مختلف ہوتا ہے۔ وہ اشیار اور واقعات میں ایک ایسی مشابہت اور مماثلت تلاش کرلیتا ہے جس کی طرف عام

انسانوں کا ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ یہ مماثلت اور مشابہت شاعر کو صورت گری یا امیجری کے عمل میں بڑی مدد دیتی ہے۔ وہ تشبیہات اور استعارات کی مدد سے صرف حقیقی ہی نہیں مجرد اور فرضی اشیاء کی بھی ایسی جیتی جاگتی تصویر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو ایک طرف خود شاعر کو ابلاغ خیال میں مدد دیتی ہے تو دوسری جانب قاری کی بصیرت و مسرت میں اضافہ کا موجب بھی ہوتی ہے۔

میر بلاشبہ ایک مصوّر تھے۔ انھیں "دلّی کے کوچے" "اوراق مصوّر" نظر آئے۔ مجھے ان کا دیوان مجموعۂ اوراقِ مصوّر دکھائی دیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمیں ان کے کلام میں صورت گری کے ایسے حسین نمونے ملتے ہیں جو دوسروں کے کلام میں آسانی سے نہیں مل سکتے۔ یہ نمونے ایک دو نہیں سیکڑوں کی تعداد میں ہیں۔ آپ کے ذہن کو متوجہ کرنے کے لیے صرف چند اشعار پر اکتفا کرتا ہوں ؎

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے | جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ
بھری آتی ہیں آج یوں آنکھیں | جیسے دریا کہیں ابلتے ہیں
آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں | مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا
کہتا تھا کسو سے کچھ، تکتا تھا کسو کا منھ | کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانا تھا
شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے | دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی | شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو میخانے کے نکلو، عہدِ بادہ گساراں ہے

میر کی صورت گری میں بڑا تنوع ہے۔ ہمیں ان کے یہاں ہر طرح کے تخیلی پیکر مل جاتے ہیں۔ وہ بھی جو صرف حسی تجربے کا نتیجہ ہیں اور وہ بھی جن کی تشکیل میں حواس ظاہری اور متخیلہ دونوں کی کارفرمائی رہی ہے۔ حسی پیکروں میں اگرچہ

سب سے زیادہ تعداد بصری پیکروں (VISUAL IMAGES) ہی کی ہے۔ لیکن ایسی تصویریں بھی جا بجا مل جاتی ہیں جن کا تعلق دوسرے حواس مثلاً سامعہ، شامہ یا لامسہ سے ہے، یہ درست ہے کہ ایسے پیکروں کو بھی بصری پیکروں ہی کے روپ میں پیش کیا گیا ہے، اور ایسا ہونا ناگزیر تھا۔

بات یہ ہے کہ باصرہ سب سے زیادہ فعال قوت ہے اور بصری پیکر بے حد جاذب توجہ ہوتا ہے۔ ایک مثال سے یہ خیال بخوبی واضح ہو سکتا ہے۔

میر کا مشہور شعر ہے ؎

کہیں کیا بال تیرے کھل گئے تھے　　　کہ جھونکا باد کا کچھ مشک بو تھا

دوسرے مصرع میں جس حسی تجربے کا بیان ہے وہ شامہ سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعر ہوا کو مشک بار پاتا ہے تو اس کے تخیل میں زلف یار کھل جاتی ہے۔ یہ ایک بصری پیکر ہے جس کا محرک شامہ ہوا۔ اس قسم کے چند دوسرے اشعار ملاحظہ ہوں:

اس کے لب سے تلخ ہم سنتے رہے　　　اپنے حق میں آب حیواں سم رہا

عطر آگیں ہے بادِ صبح، مگر　　　کھل گیا پیچ زلف خوشبو کا

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے　　　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

حسی صورت گری کے سلسلے میں وہ شعر بھی بہت خوب ہے جس میں شاعر نے "وقت خوش" کو "نکہتِ گل" سے تعبیر کر کے اس کی نشاط آگینی اور فنا پذیری کی ایک ایسی مکمل تصویر کھینچ دی ہے جو ہم سے داد لیے بغیر نہیں رہتی ؎

خوب دریافت جو کیا ہم نے　　　وقتِ خوش میر نکہت گل تھا

تشبیہ شاعرانہ صورت گری کا سب سے مقبول طریقہ کار ہے۔ شاعر جب کوئی تخیلی پیکر پیش کرنا چاہتا ہے تو اسے زندگی اور کائنات میں مماثلتوں اور مشابہتوں کی تلاش ہوتی ہے۔ میر اس تلاش میں پامال راستوں پر چلنا پسند

نہیں کرتے۔ وہ کبھی مماثلت میں عدم مماثلت کا اظہار کر کے اپنے تخیلی پیکر میں ندرت پیدا کرتے ہیں تو کبھی مروجہ مماثلتوں پر تنقیدی نگاہ ڈال کر ان کا ابطال کر دیتے ہیں اور اس طرح ان کے تخیلی پیکر میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے۔

اس خیال کی توضیح کے لیے دو شعر پیش کرنا ضروری ہیں ؎

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کریے
تو تو نہ بول ظالم، بو آتی ہے دہاں سے

دہن یار کو غنچے سے تشبیہہ دینا کوئی نئی بات نہیں۔ اس مماثلت سے فارسی اور اردو کے شعرا برابر فائدہ اٹھاتے آئے ہیں۔ میرؔ کے اس شعر میں جو امیج پیش کی گئی ہے اس کی بنیاد بھی یہی مماثلت ہے۔ مگر میرؔ نے مماثلت میں عدم مماثلت دکھا کر اپنی امیج میں ایک خاص تیکھا پن پیدا کر دیا ہے۔

اسی طرح یہ شعر بھی قابل غور ہے ؎

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میرؔ کی حقیقت پسندی محبوب کے لب کو براہ راست "گلاب کی پنکھڑی" نہیں کہنے دیتی۔ "پنکھڑی ایک گلاب کی سی" کہہ کر شاعر نے یہ ظاہر کر دیا کہ گلاب کی پنکھڑی اگرچہ نرم و نازک ہے مگر اس میں وہ بات کہاں جو اس کے محبوب کے ہونٹ میں ہے اور یہ کچھ اسی شعر پر موقوف نہیں۔ میرؔ کے تخیلی پیکروں میں مشبہ کو مشبہ بہ پر عام طور سے ترجیح حاصل ہوتی ہے۔ ان کے کلام میں اس قسم کی IMAGES بکثرت ہیں۔

مثال کے لیے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

نسبت تو دیتے ہیں ترے لب سے پہ ایک دن ناموس یوں ہی جائے گی آب حیات کی

سچ پوچھو تو کب ہے گا اس کا سا دہن پیدا
تسکیں کے لیے ہم نے اک بات بنائی ہے

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

بات دراصل یہ ہے کہ میر کی نظر میں حسن فطرت، حسنِ انسانی سے کم تر ہے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے محبوب کی ہر ایسچ میں اس کے حسنِ ذاتی کو مظاہر فطرت پر ترجیح دی ہے۔ ایسے ہی اشعار سے میر کے تصورِ حسن پر روشنی پڑتی ہے ؎

گل ہو، مہتاب ہو، آئینہ ہو، خورشید ہو میر
اپنا محبوب وہی ہے جو ادا رکھتا ہے

یا

پھول گل، شمس و قمر سارے ہی تھے
پر ہمیں ان میں تمھیں بھائے بہت

فطرت کے حسین مظاہر سے وہ متاثر تو ہوتے ہیں لیکن ان میں کھو کر نہیں نہیں رہ جاتے۔ ان کے یہ حسّی تجربے ان کو تخیل کی کسی دوسری ہی جنت میں پہنچا دیتے ہیں ؎

مہ نے آ سامنے شب یاد دلایا تھا اسے
پھر وہ تا صبح مرے جی سے بھلایا نہ گیا

تشبیہہ کی طرح استعارے کی بھی اس صورت گری میں بڑی اہمیت ہے۔ اور صورت گری ہی کیا، میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ آپ کسی زبان کو شاعری سے محروم کرنا چاہیں تو اس سے استعارہ چھین لیجیے۔ میر نے بھی ہر بڑے شاعر کی طرح استعاروں سے پورا فائدہ اٹھایا ہے لیکن یہ ضرور عرض کروں گا کہ میر استعارے کے غازی ہیں، استعارے کے شہید نہیں[1]۔ اس خیال کی وضاحت

---

[1] اس تصرف کے لیے اپنے محترم استاد پروفیسر آل احمد سرور سے معذرت خواہ ہوں۔ (منظر)

کے لیے ایک مثال کافی ہے۔

میرؔ کی امیجوں میں چراغ کی بڑی اہمیت ہے۔ یہاں اس کی نفسیاتی توجیہہ مقصود نہیں، بلکہ آپ کے ذہن کو ایک دوسری حقیقت کی طرف منتقل کرنا چاہتا ہوں۔ ملاحظہ ہو یہ تین اشعار جن میں شاعر نے اسی ایک استعارے کی مدد سے مختلف تخیلی پیکر تراش لیے ہیں ؎

ٹک میرِ جگرِ سوختہ کی جلد خبر لے ۔۔۔ کیا یار بھروسا ہے چراغِ سحری کا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے ۔۔۔ دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا

بجھ ہی جاتے ہیں دیے جس وقت سب روغن جلا ۔۔۔ سوکھتے ہی آنسوؤں کے نور آنکھوں کا گیا

پہلے شعر میں خود کو چراغِ سحری کہہ کر اپنے ضعف و ناتوانی کی تصویر پیش کی ہے۔ دوسرے میں عاشق کی افسردہ دلی کا اظہار کرنے کے لیے اس کے دل کو "چراغِ مفلس" سے تعبیر کیا ہے اور تیسرے شعر میں ان آنکھوں کو جو آنسوؤں سے محروم ہو چکی ہیں، ایسا چراغ بتایا ہے جس کا روغن جل چکا ہو۔ بات یہ ہے کہ میرؔ کی نظر میں آنسو آنکھوں کی دولت بھی ہیں اور زینت بھی۔ ایک اور شعر میں وہ یوں کفِ افسوس ملتے دکھائی دیتے ہیں ؎

وہ دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوابہ

میں نے جب لارڈ بائرن کی نظم "YOUTH AND AGE" پڑھی تو مجھے معاً میرؔ کا یہ شعر یاد آگیا اور اندازہ ہوا کہ میر صاحب نے غزل کے ان دو مصرعوں میں شباب و شیب کی کیسی بھرپور امیج پیش کر دی ہے۔

میرؔ قنوطی مشہور ہیں، لیکن ان کی قنوطیت میں فسادگی نہیں، ایک طغیانی اور اضطراب ہے۔ اسی طرح ان کے تخیلی پیکر بھی جامد نہیں، بلکہ متحرک ہیں۔ ان میں

حرکت اور زندگی کا جو احساس ملتا ہے اس سے بھی ان کی افتادِ طبع پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ ان کے تخیلی پیکروں میں موت کی بے حسی نہیں ملتی، زندگی کی دھڑکن محسوس کی جا سکتی ہے ؎

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

بھری آتی ہیں آج یوں آنکھیں　　جیسے دریا کہیں ابلتے ہیں
کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات　　کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

قیامِ لکھنؤ کے زمانے کی ایک غزل کے یہ قطعہ بند اشعار بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوں گے ؎

یہ میرِ ستم کشتہ کسو وقت جواں تھا　　اندازِ سخن کا سببِ شور و فغاں تھا
جس راہ سے وہ دل زدہ دلّی سے نکلتا　　ساتھ اس کے قیامت کا سا ہنگامہ رواں تھا
افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک　　آندھی تھی، بلا تھا، کوئی آشوبِ جہاں تھا

غرض میرؔ کی صورت گری کا مطالعہ اس اعتبار سے بھی بڑا اہم ہے کہ اس سے ان کے مزاج کی بعض خصوصیات پر روشنی پڑتی ہے۔ بعض نقادوں نے میرؔ کی حد سے بڑھی ہوئی داخلیت پر بہت زور دیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ محمد حسین آزاد کے اس بیان پر ایمان لے آئے ہیں کہ میرؔ خارجی دنیا سے آنکھیں بند کیے رہتے تھے اور انھیں اپنے ہی داغوں کے چمن تخلیق کرنے سے فرصت نہ تھی۔ آزاد کے اس بیان میں جزوی صداقت ضرور ہے مگر مکمل صداقت نہیں۔ یہ درست ہے کہ میرؔ غزل گو تھے اور غزل گو شاعر کی دروں بینی میں زبردست تخلیقی قوت پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہمیں ڈاکٹر یوسف حسین خاں کے اس خیال سے بھی اختلاف نہیں کہ غزل گو شاعر کو اپنے اندر جو عالم نظر آتے ہیں وہ خارجی عالم کی رنگا رنگی سے کہیں

زیادہ دلکش اور حسین ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا ہرگز درست نہ ہوگا کہ شاعر کی دروں بینی اس کو کائنات کے مطالعے اور مشاہدے سے بے نیاز کر سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قوتِ متخیلہ خود مشاہدے کی محتاج ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ مشاہدے کے ذریعے شاعر کو جو حسّی تجربے ہوتے ہیں وہ اس کے لیے خام مواد سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ وہ اس خام مواد کو تخیل کی بھٹی میں پگھلا کر جذبات کے سانچوں میں ڈھال لیتا ہے اور ایسی دلکش صورتیں عطا کرتا ہے جو تنہا مشاہدے کے بس کی بات نہیں۔

میرؔ کے بارے میں عام تصور یہ قایم ہو گیا ہے کہ وہ ایک ایسے مردم بیزار اور گوشہ نشین شخص تھے جسے خارج کی دنیا سے کوئی تعلق نہ تھا۔ یہ انتہائی مریضانہ داخلیت ہے۔ میرؔ کے کلام میں بزم اور چمن کی IMAGES جس کثرت اور تنوع سے ملتی ہیں ان کو دیکھتے ہوئے کوئی نہیں مان سکتا کہ میر اس قسم کی مریضانہ داخلیت کے شکار تھے۔ وہ ہمیں جا بجا چمن کی سیر کرتے اور اس کی بہاروں سے لطف اندوز ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ؎

چلتے ہو تو چمن کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو میخانے کے نکلو عہدِ بادہ گساراں ہے

وہ سیرِ چمن کو جاتے ہیں، یہ اور بات ہے کہ ان کی دروں بینی اور بصیرت ان کو بہارِ چمن سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہونے دیتی اور انھیں چمن کا ہر غنچہ "دلِ پر آرزو" دکھائی دینے لگتا ہے ؎

چمن کی وضع نے ہم کو کیا داغ   کہ ہر غنچہ دلِ پر آرزو تھا

اسی طرح ان کی امیجری میں بزم کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اس امیج کی تکرار شاعر کی افتادِ طبع پر روشنی ڈالتی ہے اور ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ میرؔ پر مردم بیزاری اور گوشہ نشینی کا جو الزام ہے وہ کچھ زیادہ مناسب نہیں ؎

مجلس میں رات ایک ترے پرتوے بغیر
کیا شعلہ، کیا پتنگ، ہر اک بے حضور تھا

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

اور یہ کچھ بزمِ یار ہی پر موقوف نہیں، میرؔ صاحب سے ہماری ملاقات میکدے میں بھی ہوتی ہے جہاں ہم سے وہ اس طرح رخصت ہوتے ہیں ؎

اب تو جاتے ہیں میکدے سے میرؔ　　پھر ملیں گے اگر خدا لایا

(اردو ادب شمارہ ۳ سنہ ۱۹۷۲ء)

غالب کے شعری اسلوب کا ایک پہلو

شعری اسلوب سے مراد ہے وہ پیرایۂ بیان جو شاعر نے ادائے خیال کے لیے اختیار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم کسی شاعر کے اسلوب کا تجزیہ کرنا چاہتے ہیں تو کئی سوالات ہمارے ذہن میں ابھرتے ہیں: شاعر نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کس صنف شعر کا انتخاب کیا ہے؟ وہ اس صنف کے تقاضوں سے کہاں تک عہدہ برآ ہو سکا ہے؟ اس نے اپنے افکار و محسوسات کو قاری تک پہنچانے کے لیے جو زبان استعمال کی ہے اس میں وہ کہاں تک کامیاب ہوا ہے؟ شعر میں زور، تاثیر اور دلکشی پیدا کرنے کے لیے اس نے جو وسائل اپنائے ہیں وہ کس معیار کے ہیں؟ اور یہ کہ اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کے لیے شاعر نے جو لب و لہجہ اختیار کیا ہے، اس کی نوعیت کیا ہے۔ جب تک ہم ان سوالات کا جواب فراہم نہ کریں شعری اسلوب کا تجزیہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ ان میں سے ہر سوال اپنی جگہ پر بہت اہم ہے۔ لیکن شاعر کے کلام اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے جو چیز سب سے زیادہ ضروری ہے وہ اس کا لب و لہجہ ہے جس کو میر نے طرزِ ادا اور غالب نے اندازِ بیان کہا ہے۔ میر کو اپنی طرزِ ادا پر ناز ہے۔ چنانچہ ان کے کلام میں ان کی شاعری کی اس خصوصیت کی طرف جا بجا اشارے ملتے ہیں:

پر بلی خاک میں یہ سحر بیانی اس کی بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا

اے اہلِ سخن، میرؔ کو استاد کرو گے گر دیکھو گے تم طرزِ کلام اس کی نظر کر

غالبؔ کو بھی اپنی شاعری میں جو چیز سب سے زیادہ اہم نظر آئی وہ یہی طرزِ ادا یا اندازِ بیان ہے۔ ان کا مشہور شعر ہے ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

اندازِ بیان کی جس ندرت پر مرزا غالب نے اس شعر میں فخر کیا ہے اس کا سرچشمہ مرزا کی وہ انفرادیت ہے جس کو ان کی شخصیت کا ایک ناقابلِ تردید پہلو تسلیم کیا گیا ہے۔ اسلوب شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس نظریہ کی صداقت میں مرزا غالب کی نثری اور شعری تخلیقات کا مطالعہ کرنے کے بعد کوئی شک و شبہ باقی نہیں رہتا۔ مرزا کی انفرادیت ان کی شخصیت کا وہ ممتاز پہلو ہے جس کی جلوہ گری صرف ان کی نثر و نظم ہی تک محدود نہیں، بلکہ ان کی وضع قطع، عادات و اطوار اور رفتار و گفتار میں بھی اس کی جھلکیاں صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہیں۔ زندگی کا کوئی بھی رخ ہو وہ تقلید سے بیزار ہیں اور روشِ عام پر چلنا پسند نہیں کرتے، بلکہ اپنی راہ سب سے الگ نکالتے ہیں۔ وضع قطع میں انفرادیت کا اندازہ لگانا ہو تو مرزا کے اس خط کو دیکھا جائے جس میں حاتم علی مہرؔ کو اپنی جوانی کے رنگ روپ کا تذکرہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"جب داڑھی مونچھ میں سفید بال آگئے، تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے، اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے، ناچار مسی بھی چھوڑی اور داڑھی بھی۔ مگر یہ یاد رہے کہ اس بھونڈے شہر میں ایک وردی ہے عام: مُلّا، حافظ، بساطی، نیچہ بند، دھوبی، سقا، بھٹیارا، جولاہا، کنجڑا:

منھ پر داڑھی سر پر بال۔ فقیر نے جس دن داڑھی رکھی، اسی دن سر منڈوایا۔"

(خطوط غالب ص۳۶۶)

مرزا کے مزاج کی اس انفرادیت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ وہ "وبائے عام" میں مرنا بھی گوارا نہیں کرتے اور اس کو اپنی کسرِ شان خیال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ چیز جس نے مرزا کو نثر و نظم میں صاحبِ طرز کا درجہ عطا کیا، وہ یہی انفرادیت برقرار رکھنے کا احساس ہے۔ مرزا کے شعری اور نثری اسالیب کی تعمیر و تشکیل میں یہ انفرادیت کلیدی پتھر کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہی وہ احساس ہے جو ایک طرف مذاقِ وقت کے خلاف نثر میں سادگی کا محرک ہوا تو دوسری جانب اسی کے زیرِ اثر شاعری میں مرزا نے اُس دقت پسندی سے کام لیا، جس کا اندازہ "نسخۂ حمیدیہ" کے دیکھنے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ اگرچہ کچھ دنوں بعد احباب کے کہنے سننے سے وہ اپنی زبان کو سادہ بنانے پر مجبور ہو گئے، لیکن انفرادیت کا جذبہ دبائے نہ دب سکا۔ انھوں نے اظہارِ خیال کے لیے وہ اسلوب اختیار کیا جو دوسرے شعرا کے یہاں مفقود تھا۔ خیال کتنا ہی فرسودہ اور پامال کیوں نہ ہو، وہ اس ڈھنگ سے ادا کرتے ہیں کہ شعر میں ایک خاص قسم کی ندرت اور تیکھا پن پیدا ہو جاتا ہے۔ مرزا کے شعری اسلوب کی اس بنیادی خصوصیت کو سمجھنے کے لیے مندرجہ ذیل اشعار کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے:

کہتے ہو "نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا" — دل کہاں کہ گم کیجے، ہم نے مدعا پایا

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال — خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

تو مجھے بھول گیا ہو تو پتا بتلا دوں — کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا

لیتا، نہ اگر دل تمھیں دیتا، کوئی دم چین
کرتا، جو نہ مرتا کوئی دن، آہ و فغاں اور

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے؟
بات کچھ سر تو نہیں ہے، کہ اٹھا بھی نہ سکوں

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر! ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی، کہ کھا بھی نہ سکوں

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ملنا ترا اگر نہیں آساں، تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے، کہ دشوار بھی نہیں

رات کے وقت مے پیے، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے، پر نہ خدا کرے کہ یوں

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ، کہ جو کہیے تو گلا ہوتا ہے

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دیا ہے دل اگر اس کو، بشر ہے، کیا کہیے؟
ہوا رقیب، تو ہو، نامہ بر ہے، کیا کہیے؟
یہ ضد کہ آج نہ آئے اور آئے بن نہ رہے
قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے، کیا کہیے؟

تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے؛ وعدہ آنے کا وفا کیجے، یہ کیا انداز ہے؟

کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر

تمھیں کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے؟ کہوں جو حال تو کہتے ہو "مدعا کہیے"
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو "بجا" کہیے نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ "ہم ستم گر ہیں!"

یہ رنج، کہ کم ہے مئے گلفام، بہت ہے غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے

ان اشعار پر بغور نظر ڈالنے سے پتا چلتا ہے کہ "اندازِ بیان" کی اس ندرت کا راز کئی چیزوں میں پوشیدہ ہے۔ ان میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ ہے مرزا کے لب و لہجے کا استفہامیہ انداز۔ اس استفہامیہ انداز کو دیوانِ غالب کا کوئی بھی قاری پہلی نظر میں محسوس کر سکتا ہے۔ غالب کے اس شعری مجموعے میں ایک تہائی اشعار ایسے ہیں جن میں شاعر نے کیا، کب، کیوں، کہاں، کیسے، کب تک اور کیوں کر جیسے استفہامیہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ کئی غزلیں تو ایسی ہیں جن میں ردیف ہی استفہامیہ ہے۔ وہ غزلیں یہ ہیں:

(۱) دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا؟
(۲) ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا؟
(۳) جور سے باز آئے، پر باز آئیں کیا؟
(۴) وہ فراق اور وہ وصال کہاں؟
(۵) دل ہی تو ہے، نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں؟
(۶) گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو؟

(۷) دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے ؟

(۸) کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو ؟

(۹) ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے ؟"

(۱۰) دیا ہے دل اگر اس کو، بشر ہے، کیا کہیے ؟

(۱۱) بہت سہی غمِ گیتی، شراب کم کیا ہے ؟

غالب کے کلام میں استفہامیہ اشعار کی یہ کثرت ہمیں ان کی شخصیت کے سمجھنے میں بڑی مدد دے سکتی ہے ۔ انسان کا لب و لہجہ اس کی ذہنی اور قلبی کیفیات کا آئینہ ہوتا ہے ۔ جب ہم مرزا غالب کے استفہامیہ اشعار پر غور کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل و دماغ کے پوری طرح ترجمان ہیں ۔

غالب کے بارے میں یہ بات شک و شبہ سے بالاتر ہے کہ وہ ایک مفکر کا دماغ اور شاعر کا دل لے کر پیدا ہوئے تھے ۔ مفکر کے ذہنی عمل کا نام ہے تفکر ۔ تفکر کا سبب ہے تحیر و استعجاب اور نتیجہ تجسس و استفسار ۔ وہ اشیاء اور افعال کی حقیقت اور علت جاننا چاہتا ہے ۔ اسرارِ حیات و کائنات اسے قدم قدم پر سوال کرنے پر مجبور کرتے ہیں : "یہ کیا ہے ؟" "یہ کیوں ہے ؟" "یہ کیسے ہے ؟" مرزا غالب کا کلام ان کی اس ذہنی کیفیت کا پوری طرح آئینہ دار ہے ۔ ذیل کے اشعار میں جو استفہام ہے وہ اسی نوعیت کا ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا ؛ کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

آج کیوں پروا نہیں اپنے اسیروں کی تجھے ؛ کل تلک تیرا بھی دل مہر و وفا کا باب تھا

ہیں آج کیوں ذلیل، کہ کل تک نہ تھی پسند ؛ گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے؟ نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟ آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟
جب کہ تجھ بن کوئی نہیں موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟ نگہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟ ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

تحیّر و استعجاب مفکّر کے ذہنی عمل کا نقطۂ آغاز ہے اور منزل اول وہ جس کو ہم ظن و تخمین کہتے ہیں۔ یہی ظن و تخمین تشکّک کا سرچشمہ ہے۔ غالب کے ذہنی ارتقا میں تشکّک کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وہ صحت مند تشکیک ہے جس کو پروفیسر آل احمد سرور نے غالب کا سب سے بڑا کارنامہ قرار دیا ہے۔ ذیل میں کچھ اشعار اس قبیل کے نقل کیے جاتے ہیں۔ اگرچہ یہاں تجسس کی جگہ تشکیک نے لے لی ہے لیکن لب و لہجے کا استفہامیہ انداز پہلے سے مختلف نہیں:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟ بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟

میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں! گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا؟

دیکھیے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ؟ اس کی ہر بات پہ ہم نامِ خدا کہتے ہیں

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام؛ ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں
جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع؛ گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں
اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہیں حیراں ہوں، پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالبؔ ہم بھی کیا یاد رکھیں گے کہ خدا رکھتے تھے

وہ چیز جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز سوائے بادۂ گلفام مشکبو، کیا ہے؟

ہے موج زن اک قلزمِ خوں، کاش یہی ہو آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے؛

اس استفہامیہ انداز کی تیسری نوعیت وہ ہے، جہاں کلماتِ استفہامیہ نہ تجسس کا اظہار کرتے ہیں اور نہ تشکیک کا بلکہ نشاندہی کرتے ہیں شاعر کی اس ذہنی کیفیت کی جسے تیقن کہا جا سکتا ہے۔ وہ کیا، کیوں، کیسے، کہاں جیسے الفاظ تو استعمال کرتا ہے لیکن ان الفاظ سے کوئی استفہام مقصود نہیں ہوتا۔ یہاں ان الفاظ کی غرض و غایت اس یقین کا اظہار کرنا ہے جو شاعر کو اس کی بصیرت نے عطا کیا ہے۔ علم کلام کی رو سے یہ استفہامیہ انداز استدلال کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ مرزا غالب بھی اس استفہام سے یہی فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔ اس خیال کی وضاحت کے لیے مرزا کے ان تین شعروں پر غور کرنا مفید ہوگا:

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا؛
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا؛
آج واں تیغ و کفن باندھے ہوے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا؛

خانہ زادِ زلف ہیں زنجیر سے بھاگیں گے کیوں؟
ہیں گرفتارِ وفا زنداں سے گھبرائیں گے کیا؟

ان اشعار میں کلمۂ استفہامیہ "کیا" سے کوئی سوال مقصود نہیں، بلکہ یہ "کیا" شاعر کے یقین کا ترجمان ہے۔

پہلے شعر پر غور فرمائیے۔ شاعر کو یقین ہے کہ میرے احباب میری غمخواری میں جو سعی فرمائیں گے وہ سعی مشکور نہ ہو سکے گی۔ کیوں؟ اس لیے کہ وہ زیادہ سے زیادہ یہی تو کر سکتے ہیں کہ میرے ناخن ترشوا دیں تاکہ اپنے زخموں کو کھجا نہ سکوں اور وہ مندمل ہو جائیں —— لیکن یہ سعی تو کوئی سعی نہ ہو گی۔ زخم بھرنے بھی نہ پائیں گے کہ ناخن پھر بڑھ آئیں گے اور میں زخموں کو کھجا کر ہرا کر لوں گا —— گویا شاعر نے اس استفہام کے ذریعے استدلال کیا ہے اور یہ علمِ کلام کی ایک خاص ٹکنیک ہے۔ یہی صورت دوسرے اور تیسرے شعر میں بھی ہے۔ اس قسم کے چند اشعار اور ملاحظہ ہوں تاکہ استفہام کی جس نوعیت کا اوپر تذکرہ ہوا ہے اس کو سمجھنے میں کوئی اشکال باقی نہ رہے۔ دیکھیے ان میں سے ہر ایک شعر میں استدلال کا رنگ پایا جاتا ہے:

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز؟ کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل؟ انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں؟
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں؟
دیر نہیں، حرم نہیں، در نہیں، آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گذر پہ ہم، غیر ہمیں اٹھائے کیوں؟

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز، پردے میں منہ چھپائے کیوں؟
دشنۂ غمزہ جاں ستاں ناوکِ ناز بے پناہ
تیرا ہی عکسِ رخ سہی، سامنے تیرے آئے کیوں؟
قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی، غم سے نجات پائے کیوں؟
حسن اور اس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں؟

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو؟
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو؟
وفا کیسی؟ کہاں کا عشق؟ جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن — ہماری جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے؟
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل — جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

یہ تو ہوئیں استفہام کی وہ قسمیں جن کا سرچشمہ تفکر ہے۔ مرزا کے کلام میں ایسے استفہامیہ اشعار بکثرت ہیں جو نہ شاعر کے ذہنی تجسس کا نتیجہ ہیں نہ تشکک یا تیقن کی پیداوار۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں استفہامیہ کلمات کیا، کیوں، کہاں، کیسے وغیرہ شاعر کی اس قلبی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں جس کو عام طور پر جذبۂ حزن و ملال سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ حزن و یاس کا یہ جذبہ مرزا غالب کی شاعری کا ایک

ایسا پہلو ہے جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس مقالے میں ہمیں حزنیات غالب کی تشریح و تنقید مقصود نہیں بلکہ صرف یہ دیکھنا ہے کہ حزن و ملال اور یاس و غم کے یہ جذبات ان کے اسلوبِ شعر پر کس طرح اثر انداز ہوئے۔ اس خیال کی وضاحت کے لیے مندرجہ ذیل اشعار کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔ یہاں کلمات استفہامیہ شاعر کی اس قلبی کیفیت کے آئینہ دار ہیں، جس کو ہم یاس و تاسف سے تعبیر کر سکتے ہیں:

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے؟ ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں، سو وہ بھی نہ ہوا

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر؟ جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

وہ فراق اور وہ وصال کہاں؟ وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں؟

(پوری غزل)

کیا کیا خضر نے سکندر سے؟ اب کسے رہنما کرے کوئی؟

زندگی یوں بھی گذر ہی جاتی کیوں ترا راہ گذر یاد آیا؟

کیا آبروئے عشق، جہاں عام ہو جفا رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک؟

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

سب کہاں ؟ کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں ؟

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں ؟ کہ دید کا احساں اٹھائیے

گھر میں تھا کیا ؟ کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر ، سو ہے

تیری وفا سے کیا ہو تلافی ؟ کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں ؟
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

نکتہ چیں ہے غمِ دل ، اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ؟

حسد سزائے کمالِ سخن ہے ، کیا کیجے ؟
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے ؟

لب ولہجے کا یہ استفہامیہ انداز تجسس ، تشکیک ، تیقن اور تاسف کے لیے ہی مخصوص نہیں بلکہ مرزا غالب نے اسے اور بھی کئی مواقع پر برتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ان کا سب سے زیادہ پسندیدہ اسلوب ہے ۔ یہاں تک کہ کبھی کبھی استفہامیہ کلمات کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی گئی ہے بلکہ محض لہجے سے استفہام کا کام لیا گیا ہے ۔ اس قسم کا استفہام بلاشبہ ہماری بول چال کے اسلوب میں داخل ہے لیکن نثر ونظم میں عام طور سے مستعمل نہیں ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کتابی صورت میں اگر ایسے مواقع پر استفہامیہ علامت کا استعمال نہ کیا جائے تو جملے یا شعر کے

سمجھنے میں دشواری پیدا ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ لہجے کی نوعیت کا اندازہ بات سن کر تو کیا جا سکتا ہے، لیکن تحریری صورت میں سوالیہ علامت کے بغیر یہ کام خاصا دشوار ہو جاتا ہے۔ غالب نے اپنے اشعار میں اس قسم کے استفہام کو کبھی روا رکھا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے اکثر ایسے اشعار بادی النظر میں مشکل نظر آنے لگتے ہیں، حالانکہ انھیں اشعار کی کتابت میں اگر اوقاف کا التزام ہو تو ان میں کوئی اشکال باقی نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر یہ شعر ملاحظہ ہو:

موت کی راہ نہ دیکھوں کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

اس شعر میں اگر واقعی سوالیہ علامت استعمال نہ کی جائے اور قاری غور و تامل سے کام نہ لے تو یہ شعر ایک معمہ بن کر رہ جائے گا۔ چنانچہ غالب کے ایک قریبی دوست منشی نبی بخش حقیر کو اس شعر کے سمجھنے میں تامل ہوا اور ان کو مرزا صاحب سے رجوع کرنا پڑا جس کے جواب میں تحریر فرماتے ہیں:

"بھائی، مجھ کو بڑا تعجب ہے کہ اس بیت کے معنی میں تم کو تامل رہا۔ اس میں دو استفہام آپڑے ہیں، کہ وہ بطریق طعن و تعریض معشوق سے کہے گئے ہیں ؎
موت کی راہ نہ دیکھوں۔ کیوں نہ دیکھوں؟ میں تو دیکھوں ہی گا، کہ بن آئے نہ رہے۔ کیوں کہ موت کی شان میں سے یہ بات ہے کہ ایک دن آئے ہی گی انتظار ضایع نہ جائے گا۔ تم کو چاہوں؟ کیا خوب، کیوں چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے۔ یعنی اگر تم آپ سے آئے تو آئے اور اگر نہ آئے تو پھر کیا مجال کہ کوئی تم کو بلا سکے۔ گویا یہ عاجز معشوق سے کہتا ہے کہ اب تم کو چھوڑ کر اپنی موت کا عاشق ہوا ہوں۔ اوس میں یہ خوبی ہے کہ بن بلائے بغیر آئے نہیں رہتی۔ تم کو کیوں چاہوں کہ اگر نہ آؤ تو تم کو بلا نہ سکوں۔"

آگے چل کر مرزا صاحب خود ہی اعتراف کر لیتے ہیں کہ واقعی قاری کے لیے شعر میں دشواری ضرور پیدا ہو گئی ہے۔ لکھتے ہیں:

"بات یہ ہے کہ پڑھنے میں ؎ "تم کو چاہوں کہ نہ آؤ"، یہ جملہ ملا ہوا سمجھ میں آتا ہے، تو آدمی حیران ہو جاتا ہے۔ "تم کو چاہوں" الگ ہے، "کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے" یہ جملہ الگ ہے۔ تم نے غور نہ کی ورنہ خود بخود کیفیت اس تعریض و استفہام کی حاصل ہو جاتی۔" (خطوط غالب ص۱۲۱)

عبارت کے اس آخری جملے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا فارسی کے نامانوس اور دقیق الفاظ نیز پیچیدہ تراکیب سے توبہ کرنے کے باوجود اپنے اسلوب کو عام فہم بنانا پسند نہ کرتے تھے۔ شاید یہ ان کی اس انفرادیت کا تقاضا ہو جس نے انھیں ہمیشہ روشِ عام سے ہٹ کر چلنے پر مجبور کیا۔ ان کے احساس انفرادیت کو اس بات سے تسکین ہوتی تھی کہ ان کی بات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ ظاہر ہے کہ جو شاعر اس بات پر فخر کرتا ہو ؎

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے   مدّعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

وہ اگر جان بوجھ کر اپنے اشعار میں اشکال پیدا کرنے کی کوشش کرے تو کوئی تعجب کی بات نہیں مشکل پسندی کا یہی رجحان ہے جس نے مرزا کے کتنے ہی شعروں میں وہ تعقید پیدا کر دی ہے، جس کو فنِ شاعری میں ایک عیب خیال کیا جاتا ہے۔ ناقدین کا عام خیال یہی ہے کہ نظم درحقیقت وہی خوب ہے جو اپنے اسلوب میں نثر سے قریب تر ہو۔ بقول علامہ شبلی:

"نظم کا درحقیقت سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اگر اس کی نثر کرنا چاہیں تو نہ ہو سکے۔ یعنی الفاظ کی وہی ترتیب باقی رہے جو نثر میں معمولاً ہوا کرتی ہے۔"

(موازنہ انیس و دبیر ص۲۸)

مگر اس کو کیا کیا جائے کہ غالب کی مشکل پسندی عیب کو عیب ماننے پر تیار نہیں۔ ان کے ایک دوست قاضی عبدالجمیل جنوںؔ کو جب ان کے ایک ایسے ہی شعر میں اشکال محسوس ہوا تو انھوں نے مرزا صاحب سے رجوع کیا۔ شعر یہ ہے:

لیتا، نہ اگر دل تمھیں دیتا، کوی دم چین
کرتا، جو نہ مرتا کوی دن، آہ و فغاں اور

یہاں بھی صورت یہی ہے کہ اگر شعر کی کتابت میں اوقاف کا استعمال نہ کیا جائے تو پہلی نظر میں شعر کا مفہوم پانا دشوار ہوجاتا ہے۔ بہر طور مرزا غالب قاضی عبدالجمیل کو شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بہت لطیف تقریر ہے۔ "لیتا" کو ربط ہے "چین" سے "کرتا" مربوط ہے "آہ و فغاں" سے۔ عربی میں تعقیدِ لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقیدِ معنوی عیب اور تعقیدِ لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور ملیح۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی۔"

(خطوط غالب ص ۱۹)

اس موقع پر ہمیں اس سے بحث نہیں کہ تعقیدِ لفظی کے سلسلے میں مرزا نے جو وکالت کی ہے، وہ کہاں تک درست ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اس تعقید سے کلام میں کسی حد تک خوبی پیدا ہوجائے، لیکن اس میں کوی شک نہیں کہ اگر شعر کی کتابت میں اوقاف کا استعمال نہیں ہوا ہے تو قاری کے لیے شعر کے مفہوم میں اشکال ضرور پیدا ہوجائے گا۔

اب چند ایسے اشعار ملاحظہ ہوں جو مرزا کے شعری اسلوب کی اس خصوصیت کو واضح کرنے میں معاون ہوں گے:

نہ مارا جان کر بے جرم، قاتل تیری گردن پر ۔۔۔ رہا مانندِ خونِ بے گنہ، حق آشنائی کا

گرِ نگاہ گرم فرماتی رہی تعلیمِ ضبط ۔۔۔ شعلہ خس میں، جیسے خوں رگ میں نہاں ہوجائے گا

گھستے گھستے مٹ جاتا، آپ کے عبث بدلا ننگِ سجدہ سے میرے، سنگِ آستاں اپنا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں، کہ ہے پُرگل، خیالِ زخم سے، دامن نگاہ کا

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو، ستم گر، ورنہ کیا قسم ہے ترے ملنے کی، کہ کھا بھی نہ سکوں؟

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام، بہت ہے

اس تعقیدِ لفظی کے معاملے میں اگرچہ مرزا کے اسلوب پر فارسی اسلوب کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے، لیکن اس سے یہ سمجھ لینا درست نہ ہوگا کہ مرزا کا شعری اسلوب اردو کے محاورے سے نا آشنا ہے۔ مرزا غالب کتنے ہی فارسی کے دلدادہ سہی بہر حال ہندی نژاد ہیں۔ اس لیے محاورہ زبان کو یکسر نظر انداز نہ کر سکے۔ ان کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں جن میں اسلوبِ بیان بالکل وہی ہے، جو بالعموم اہلِ زبان کا ہوتا ہے۔ اس دعوے کے ثبوت میں مرزا کے کلام سے بکثرت اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن طوالت کے خوف سے صرف چند پر اکتفا کرنا ضروری ہوگا۔ ان اشعار میں جو الفاظ یا فقرات خط کشیدہ ہیں وہ صاف ظاہر کر رہے ہیں کہ مرزا کا شعری اسلوب عام بول چال کے اسلوب سے مختلف نہیں:

یہ لاشِ بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

گر کیا ناصح نے ہم کو قید، اچھا یوں سہی یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا؟

یہ کہاں کی دوستی ہے، کہ بنے ہیں دوست ناصح کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غم گسار ہوتا

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ، مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا، گلہ نہ ہوا

میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ، ساقی کو کیا ہوا تھا

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہو گی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم، اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں، ہے ہے
خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں

قرض کی پیتے تھے مے، لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

ہے کیا، جو کس کے باندھیے، میری بلا ڈرے
کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں؟

کوی کہے کہ شب مہ میں کیا برائی ہے؟
بلا سے آج اگر دن کو ابر و باد نہیں

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

ہاں، وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز، اس کی گلی میں جائے کیوں؟

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو، تو کیا گناہ ہو؟

کیا خوب، تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا؟
بس چپ رہو، ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

ضد کی ہے اور بات، مگر خو بری نہیں
بھولے سے اس نے سیکڑوں وعدے وفا کیے

دیکھنا قسمت، کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

دیکھنا تقریر کی لذت، کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

ہے کچھ ایسی ہی بات کہ چپ ہوں
ورنہ، کیا بات کر نہیں آتی؟

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے!

دیا ہے دل اگر اس کو، بشر ہے، کیا کہیے؛ ہوا رقیب تو ہو، نامہ بر ہے، کیا کہیے؛

سچ کہتے ہو، خود بین و خود آرا ہوں، نہ کیوں ہوں؟
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

نہیں نگار کو الفت؛ نہ ہو، نگار تو ہے روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے!

اور صرف یہی نہیں کہ مرزا کا شعری اسلوب بول چال کے اسلوب سے بہت قریب ہے، وہ اس سے ایک قدم آگے نظر آتے ہیں اور اپنے اشعار میں مکالمے کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کی غزل اپنے لغوی معنی "حکایت با یار گفتن" کی پوری طرح ترجمان بن جاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ مرزا ذوقِ مخاطبت کے شکار ہیں۔ باتیں کرنا ان کا پسندیدہ مشغلہ ہے۔ اس کے لیے جلوت کی قید نہیں۔ ان کا ذوقِ تکلم خلوت کو بھی انجمن بنانے کا گر جانتا ہے۔ جب کوی پاس نہیں ہوتا تو وہ دل ہی دل میں باتیں کرنے لگتے ہیں۔ خط لکھتے ہیں تو اس ڈھنگ سے جیسے مکتوب الیہ سامنے بیٹھا ہے اور اس سے باتیں ہو رہی ہیں۔ اپنی کہہ رہے ہیں، اس کی سن رہے ہیں۔ اپنی مکتوب نگاری کی اس خصوصیت کا مرزا کو خود بھی احساس تھا۔ چنانچہ میرزا تفتہ کو لکھتے ہیں "مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے، مکالمہ ہے" (خطوط غالب صہ ۵۲) کبھی نواب انوار الدولہ شفق کو لکھا جاتا ہے "یہ خط لکھنا نہیں ہے، باتیں کرنی ہیں۔" (خطوط غالب صہ ۹۸) اور ایسا نہیں کہ یہ بات صرف دعوے کی حد تک ہو۔ ان کے کتنے ہی خطوط مکالموں پر مشتمل ہیں۔ خود ہی بات کہتے ہیں اور خود ہی مخاطب کی طرف سے اس کا جواب دے دیتے ہیں۔ مکالمے کا یہ انداز کچھ خطوط ہی کے لیے مخصوص نہیں بلکہ غزلوں

میں بھی ذوق مخاطبت کی یہ کارفرمائی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ ان کے مجموعۂ کلام میں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں، جو مکالموں پر مشتمل ہیں۔ یہاں ہم مثال کے طور پر صرف چند اشعار پیش کرنا چاہتے ہیں:

کہتے ہو "نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا" دل کہاں کہ گم کیجے، ہم نے مدعا پایا

جور سے باز آئے، پر باز آئیں کیا؟ کہتے ہیں "ہم تجھ کو منھ دکھلائیں کیا؟"

کہتے ہیں جب رہی نہ مجھے طاقتِ سخن "جانوں کسی کے دل کی میں کیوں کر کہے بغیر؟"

کبھی جو یاد بھی آتا ہوں میں تو کہتے ہیں کہ "آج بزم میں کچھ فتنہ و فساد نہیں"

میں نے کہا کہ "بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی" سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ "یوں"

کہا تم نے کہ "کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی"
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں، کیوں ہو؟

کہوں جو حال تو کہتے ہو "مدعا کہیے" تمھیں بتاؤ کہ تم یوں کہو، تو کیا کہیے؟
نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ "ہم ستم گر ہیں!" مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو "بجا" کہیے

میں جو کہتا ہوں کہ "ہم لیں گے قیامت میں تمھیں"
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ "ہم حور نہیں"

انداز بیان کی یہی وہ خصوصیات ہیں جنھوں نے مرزا کے اسلوب میں ایک امتیازی شان پیدا کر دی۔ انھوں نے سچ کہا تھا ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

(علی گڑھ میگزین غالب نمبر ۱۹۶۹ء)

اقبال کا شعری اسلوب

نثر ہو یا نظم، اس کے اسلوب یا طرزِ ادا کی تعمیر و تشکیل میں اگرچہ مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب کم و بیش سبھی کو کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہوتا ہے، لیکن ان عناصر خمسہ میں مصنف کی شخصیت اور ادب پارے کی غرض و غایت کو جو اہمیت و اوّلیت حاصل ہے اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

جہاں تک اقبال کا تعلق ہے ان کی شخصیت کا ایک پہلو ایسا ہے جس کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں اور وہ یہ کہ اقبال ناقۂ بے زمامِ قوم کے حدی خواں ہیں ؎

نغمہ کجا و من کجا، سازِ سخن بہانہ ایست　　　سوے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

حقیقت یہ ہے کہ ان کی پوری شاعری قوم و ملت اور وسیع تر مفہوم میں بنی نوعِ انسان کے نام ایک پیغام کی حیثیت رکھتی ہے۔ انھوں نے شاعر کو "دیدۂ بینائے قوم" کہا تھا۔ اردو میں اس خطاب کے سب سے زیادہ سزاوار خود اقبال ہیں۔ انھیں اپنے منصب اور اس کے فرائض کا خود بھی پورا احساس تھا چنانچہ فرماتے ہیں ؎

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری، نفس مرا شعلہ بار ہوگا

اور اس میں شک نہیں کہ اقبال کی شاعری صرف شاعری نہیں بلکہ پیام رسانی کا وسیلہ اور انقلابِ قومی کا آلہ کار ہے ؎

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ مے خانہ

اقبال کی شخصیت کا یہ وہ پہلو ہے جس کا ان کے شعری اسلوب پر براہِ راست اثر پڑا۔ ان کی بیشتر نظموں میں جو تخاطب کا انداز ملتا ہے وہ ان کی شخصیت کے اسی پہلو کا آئینہ دار ہے۔ آپ نے ان کے اردو اور فارسی کلام کا مطالعہ کرتے وقت شاید محسوس کیا ہو کہ وہ عام طور پر کسی نہ کسی کو مخاطب کر کے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ اس وقت میرے پیشِ نظر صرف اردو کلیات ہے۔ اس میں بھی ایک دو نہیں انیس نظمیں ایسی ہیں جن میں شاعر نے کسی نہ کسی کو خطاب کر کے اپنے افکار و محسوسات کو پیش کیا ہے۔ "حرف ندا" کی یہ تکرار اقبال کے شعری اسلوب کی ایک ایسی خصوصیت ہے جسے ہم کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے۔ طوالت کے خوف سے صرف ایک ایک مصرع پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں

اے گلِ رنگیں، ترے پہلو میں شاید دل نہیں

اے مئے غفلت کے سرمستو، کہاں رہتے ہو تم

اے آفتاب، روحِ روانِ جہاں ہے تو

اے دردِ عشق، ہے گہرِ آبدار تو

اے چاند، حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع، پیار کیوں؟

ہاں ڈبو دے اے محیطِ آب گنگا، تو مجھے

بزمِ جہاں میں میں بھی ہوں اے شمعِ دردمند

کس زباں سے اے گلِ پژمردہ، تجھ کو گل کہوں

رخصت اے بزمِ جہاں، سوئے وطن جاتا ہوں میں

جا بسا مغرب میں آخر اے مکاں، تیرا مکیں

سچ کہہ دوں اے برہمن، گر تو برا نہ مانے

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خو!

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل، مجھے

ہے عجب مجموعۂ اضداد اے اقبال تو

کس شے کی تجھے ہوس ہے، اے دل!

تجھے کیا فکر ہے اے گل، دلِ صد چاک بلبل کی

کبھی اے نوجواں مسلم! تدبر بھی کیا تو نے؟

اس کے علاوہ ان کے صرف اردو کلام میں بیس ۲۰ نظمیں وہ ہیں جن کا عنوان ہی ظاہر کر رہا ہے کہ وہ پیغام کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً:

(۱) عبدالقادر کے نام (۲) خطاب بہ نوجوانانِ اسلام (۳) ناظرین سے (۴) ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام (۵) صوفی سے (۶) امرائے عرب سے (۷) جاوید سے (۸) اہلِ ہنر سے (۹) اہلِ مصر سے (۱۰) فلسطینی عرب سے (۱۱) جاوید کے نام (۱۲) ایک

نوجوان کے نام (۱۳) پنجاب کے دہقان سے (۱۴) پنجاب کے پیر زادوں سے (۱۵) شیخِ مکتب سے (۱۶) طلباے علی گڑھ کالج کے نام وغیرہ وغیرہ۔

صاحبِ پیغام شاعر کی حیثیت سے اگرچہ اقبال حالی اور اکبر ہی کے سلسلے کی ایک کڑی ہیں لیکن شعری اسلوب کے نقطۂ نظر سے ان کی شاعری حالی اور اکبر کی شاعری سے بہت مختلف ہے۔ حالی کا اسلوب ناصحانہ ہے، اکبر کا ظریفانہ اور اقبال کا حکیمانہ۔ انھوں نے سمجھ لیا تھا کہ اہل مغرب کے علم و حکمت نے ان کی قوم کی نگاہوں کو خیرہ کر دیا ہے۔ اس "گرفتارِ طلسم ہیچ مقداری" کو آزاد کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مغربی تہذیب کے مضرت رساں پہلوؤں پر حکیمانہ انداز میں تنقید کی جائے تاکہ قوم ان کے پیغام کو حالی کے کلام کی طرح احترام سے سن کر یا اکبر کی شاعری کی مانند محض ہنس کر نہ ٹال دے بلکہ غور و فکر پر مجبور ہو جائے۔ یہ حکیمانہ اسلوب جہاں اقبال کے حصولِ مقصد میں معاون تھا وہاں اقبال کی شخصیت سے بھی مطابقت رکھتا تھا۔ فلسفہ صرف ان کے "آب و گل" ہی میں نہ تھا بلکہ انھوں نے فلسفے کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا تھا۔ ان سب باتوں کا ان کے سلوب پر اثر پڑنا ہی چاہیے تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ حیات و فطرت کے وہ معمولی مظاہر جو ایک عام آدمی کی نظر میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے اقبال کے لیے غور و فکر کا سامان فراہم کر دیتے ہیں۔ اس دعوے کے ثبوت میں ان کے کلام سے متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ان میں سے چند خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں مثلاً ان کی منظومات گل رنگیں، شمع، آفتاب صبح، انسان اور بزمِ قدرت، چاند، کنارِ راوی، چاند اور تارے، ستارہ، طفلِ شیر خوار اور موٹر وغیرہ۔ اس وقت آپ کی توجہ صرف آخر الذکر دو نظموں کی طرف مبذول کرانا چاہوں گا۔

"طفلِ شیر خوار" کا موضوع، جیسا کہ نظم کے عنوان ہی سے ظاہر ہے ایک

صغیرسن بچہ ہے جو چاقو سے کھیل رہا ہے۔ شاعر کو اندیشہ ہوتا ہے کہ بچے کا ہاتھ نہ کٹ جائے اس لیے وہ اس کے ہاتھ سے چاقو چھین لیتا ہے۔ چاقو چھن جانے پر بچہ رونے لگتا ہے۔ یہ معمولی سا واقعہ شاعر کے لیے محرکِ فکر بن جاتا ہے اور وہ سوچنے لگتا ہے کہ ع

آہ کیوں دکھ دینے والی شے سے تجھ کو پیار ہے؟

اسے حیرت ہے کہ ع "آنکھ کھلتے ہی چمک اٹھا شرارِ آرزو" استفہام و استعجاب کی منزلوں سے گزرتے ہوئے شاعر کا حکیمانہ ذہن اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ؎

آہ اس عادت میں ہم آہنگ ہوں میں بھی ترا تو تلوّن آشنا، میں بھی تلوّن آشنا

اور یہ بھی کہ میری نادانی تیری نادانی سے کسی طرح کم نہیں۔ حسنِ ظاہری میری آنکھوں کو بھی تیری ہی طرح لبھا لیتا ہے۔ غرض اپنی اور بچے کی فطرت میں شاعر کو وہ مماثلت نظر آتی ہے جس کی بنا پر وہ کہہ اٹھتا ہے کہ ؎

تیری صورت گاہ گریاں، گاہ خنداں میں بھی ہوں دیکھنے کو نوجواں ہوں، طفلِ ناداں میں بھی ہوں

اسی طرح جب ایک روز اثنائے گفتگو میں ان کے دوست سر جوگیندر سنگھ نواب ذوالفقار علی خاں کی موٹر کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ وہ کتنی خاموش ہے تو اقبالؔ کا حکیمانہ ذہن افکار کی کسی دوسری ہی دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ سر جوگیندر کی یہ معمولی سی بات اقبالؔ کی نکتہ رس طبیعت کے لیے "پتے کی بات" بن جاتی ہے۔ وہ سوچنے لگتے ہیں کہ یہ خاموشی کچھ موٹر ہی پر موقوف نہیں بلکہ ع "ہے جادۂ حیات میں ہر تیز پا خموش" اور ان کی فکری پرواز بس اسی منزل پر رک کر نہیں رہ جاتی، وہ سوچتے سوچتے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ؎

شاعر کی فکر کو پرِ پرواز خامشی سرمایہ دارِ گرمیٔ آواز خامشی

اقبالؔ کی نظر میں شاعر کے لیے اگر ایک طرف یہ خامشی ناگزیر ہے تو دوسری

جانب وہ اس کے اسلوبِ بیان کے لیے رمز و ایما کو بھی ضروری خیال کرتے ہیں ؎

برہنہ حرف نگفتن کمالِ گویائی است　　　حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایمائیست

خود اقبال کا شعری اسلوب اس رمزیت کا بہترین مظہر ہے۔ بات یہ ہے کہ جس طرح نثری اسلوب کے لیے صراحت لازمی ہے اسی طرح شعری اسلوب کے لیے رمزیت ناگزیر ہے یہی وہ طریقۂ کار ہے جس کی مدد سے شاعر کا کلام زمان و مکاں کی حدوں کو توڑ کر دوامی اور آفاقی حیثیت حاصل کرتا ہے۔ اردو شاعری میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص رمزیت ایک مقبول ٹیکنک رہی ہے۔ لیکن یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اقبال کی رمزیت اردو غزل کی روایتی رمزیت سے بالکل مختلف ہے۔ انھوں نے اظہار خیال کے لیے جو رموز و علائم اختیار کیے ہیں ان میں روایت سے استفادہ کم اور انحراف زیادہ ہے۔ اس کی ایک مثال "عشق" کی علامت ہے جس کو اقبال نے بالکل نیا مفہوم عطا کیا۔ ان کی شاعری میں "عشق" اس جنسی جذبے کا نام نہیں جس کی ترجمانی غزل کی شاعری میں ہوتی رہی ہے۔ ان کے یہاں عشق روحانیت کا سرچشمہ، یقین کا ترجمان، بصیرت و قوت کا وسیلہ، ارتقا کا محرک، کائنات کا مسخر اور ایک ایسا جذبۂ خلاق ہے جو ماہ و انجم پر کمندیں ڈال سکتا ہے ؎

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں　　　ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

یہی صورت اقبال کی دوسری علامتوں مثلاً خودی، ابلیس، قلندر، مومن اور شاہین وغیرہ کے ساتھ ہے۔ اقبال کے یہاں یہ الفاظ مروجہ معنوں میں استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ کچھ دوسرے ہی مطالب کے ترجمان ہیں۔

اقبال اسی رمزیت کی خاطر کبھی قصص و حکایات کے پردے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو کبھی تلمیحات کو ادائے مطالب کا وسیلہ بناتے ہیں۔ اس مختصر مقالے میں اقبال کے شعری اسلوب کی اس اہم خصوصیت کے بارے میں کسی تفصیلی گفتگو کی نہ

گنجائش ہے نہ ضرورت ہی، اس لیے کہ اس پہلو پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ بہر طور ایک نظم کے چند اشعار ضرور پیش کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ نظم کا عنوان ہے "سرگذشتِ آدم"۔ اس مختصر سی نظم میں اقبال نے انسانی تہذیب کے ارتقا کی پوری داستان جس بلیغ انداز میں بیان کر دی ہے وہ دراصل رمزیت ہی کی کرشمہ سازی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس ؎

سنے کوئی مری غربت کی داستاں مجھ سے — بھلایا قصۂ پیمانِ اوّلیں میں نے
لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنت میں — پیا شعور کا جب جامِ آتشیں میں نے
نکالا کعبے سے پتھر کی مورتوں کو کبھی — کبھی بتوں کو بنایا حرم نشیں میں نے
کبھی میں ذوقِ تکلم میں طور پر پہنچا — چھپایا نورِ ازل زیرِ آستیں میں نے
کبھی صلیب پہ اپنوں نے مجھ کو لٹکایا — کیا فلک کو سفر چھوڑ کر زمیں میں نے
کبھی میں غارِ حرا میں چھپا رہا برسوں — دیا جہاں کو کبھی جامِ آخریں میں نے
سنایا ہند میں آکر سرودِ ربانی — پسند کی کبھی یوناں کی سرزمیں میں نے
بنایا ذروں کی ترکیب سے کبھی عالم — خلافِ معنیِ تعلیمِ اہلِ دیں میں نے
ڈرا سکیں نہ کلیسا کی مجھ کو تلواریں — سکھایا مسئلۂ گردشِ زمیں میں نے
کشش کا راز ہویدا کیا زمانے پر — لگا کے آئینۂ عقلِ دور بیں میں نے
کیا اسیر شعاعوں کو، برقِ مضطر کو
بنادی غیرتِ جنت یہ سرزمیں میں نے

شاید اسی رمزیت اور بالواسطہ اظہار کی خاطر اقبال نے اپنی نظموں کے لیے مکالماتی اسلوب بھی اختیار کیا۔ ان کا اردو کلیات ان مکالموں سے بھرا پڑا ہے۔ اس قسم کی نظمیں صرف اردو کلام میں تیس بتیس سے کسی طرح کم نہیں۔ یہاں ان نظموں کے کسی تفصیلی جائزہ کا موقع نہیں۔ صرف چند عنوانات کی نشاندہی پر اکتفا کرتا ہوں: عقل و دل، ایک پرندہ اور جگنو، حقیقتِ

حسن، چاند اور تارے، شمع و شاعر، شفاخانۂ حجاز، شبنم اور ستارے، شبلی و حالی، خضرِ راہ، شعاعِ آفتاب، کفر و اسلام، پھولوں کی شہزادی، تقدیر، مقصود، پروانہ اور جگنو، پیر و مرید، جبریل و ابلیس، ابلیس کی مجلس شوریٰ، تصویر و مصور، عالمِ برزخ، علم و عشق، فردوس میں ایک مکالمہ وغیرہ وغیرہ۔ غرض کلیات اقبال میں ہم کو جگہ جگہ مکالمے دکھائی دیتے ہیں۔ کہیں عقل و دل میں مناظرہ ہو رہا ہے، کہیں پرندہ اور جگنو مصروفِ کلام ہیں، کہیں حسن اور خدا کے مابین سوال و جواب ہے، کہیں چاند اور تاروں کی سرگوشیاں ہیں، کہیں شمع اور شاعر کی گفتگو ہے، کہیں شبنم اور ستارے محوِ تکلم ہیں، کہیں شاعر اور شعاعِ آفتاب میں راز و نیاز ہو رہا ہے، کہیں کلی شبنم سے مخاطب ہے، کہیں خضر شاعر کے استفسار کا جواب دے رہے ہیں، کہیں تقدیر کے موضوع پر ابلیس و یزداں میں مکالمہ ہو رہا ہے، کہیں مقصودِ حیات کے بارے میں اسپنوزا اور افلاطون تبادلۂ خیالات کر رہے ہیں، کہیں مریدِ ہندی پیرِ رومی کی خدمت میں زانوئے تلمذ تہ کیے نظر آتا ہے، کہیں جبریل اپنے ہمدمِ دیرینہ ابلیس سے دوستانہ گفتگو میں مشغول ہیں، کہیں ابلیس کی مجلسِ شوریٰ ہو رہی ہے، کہیں تصویر و مصوّر ایک دوسرے سے ہم کلام ہیں، کہیں حالی اور سعدی فردوس کے کسی قصر میں مصروفِ گفتگو ہیں ــــ غرض کلامِ اقبال میں جگہ جگہ یہی اسلوب دکھائی دیتا ہے۔ اقبال کو اظہارِ خیال کے لیے یہ اسلوب کیوں اتنا بھایا۔ اس کا جواب تو ماہرینِ نفسیات ہی زیادہ بہتر طریقے پر دے سکتے ہیں۔ میں تو صرف اتنا ہی عرض کر سکتا ہوں کہ اقبال جانتے تھے کہ جو پیغام براہِ راست دیا جاتا ہے وہ بالعموم پسندیدہ نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ اس لیے انھوں نے پیغام رسانی کے لیے بالواسطہ طریقہ اختیار کیا۔ اس طرح ان کے پیغام کی قبولیت بھی بڑھ گئی اور شعریت بھی۔

اقبال کا یہی مکالماتی اسلوب کہیں کہیں تمثیل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

یہاں بھی مقصد وہی ہوتا ہے "سرِ دلبراں" کو "حدیثِ دیگراں" کے پردے میں بیان کرنا۔ اس کے لیے ان کی قوت متخیلہ غائب کو حاضر، غیر محسوس کو محسوس اور مجرّد کو مجسّم بنانے کی ٹیکنک سے کام لیتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم کلیاتِ اقبال کی ورق گردانی کرتے ہیں تو کبھی ہماری نگاہ "سید کی لوحِ تربت" کی طرف اٹھ جاتی ہے جس سے آواز آرہی ہے کہ ؎

محفلِ نو میں پرانی داستانوں کو نہ چھیڑ رنگ پر جو اب نہ آئیں ان فسانوں کو نہ چھیڑ

کبھی "شعاعِ امید" کے پردے میں رجائیت، الوالعزمی، وسیع النظری اور انسان دوستی کا یہ پیغام مل رہا ہے ؎

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

انھیں اوراق میں ہم کو فرشتوں کے نام خدا کا یہ انقلاب آفریں فرمان بھی دکھائی دیتا ہے کہ ؎

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

کہیں لینن خدا کے حضور میں یہ فریاد کرتے نظر آتے ہیں کہ ؎

کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

غرض اقبال کی مقصدیت اقبال کو اسلوبِ بیان کے نت نئے تجربوں پر مجبور کرتی رہی اور اس طرح ان کے کلام میں نہ تفکر کی خشکی پیدا ہوئی اور نہ تعقل کی بے کیفی اور میں تو سمجھتا ہوں کہ ان کی مقبولیت اور شاعرانہ عظمت کا بڑا سبب یہی ہے کہ ان کے کلام میں شعریت اور فلسفے کا ایک حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کے اردو اور فارسی کلام سے کتنی ہی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ طوالت کے خوف سے میں صرف ایک مختصر سی اردو نظم پر اکتفا کروں گا۔

"بزمِ انجم" میں اقبال اپنی حکیمانہ نظر اور سماجی شعور کی بنا پر انسانوں کو

اجتہادِ فکر، تسلسلِ عمل اور بقائے باہمی کا پیغام دینا چاہتے ہیں، لیکن جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں انھوں نے ہر جگہ پیغام رسانی کے لیے براہِ راست کے بجائے بالواسطہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ چنانچہ اس نظم میں بھی یہی صورت ہے۔ اقبال اگرچہ "حسنِ معنیٰ" کے لیے شاعرانہ "مشاطگی" کو غیر ضروری سمجھتے ہیں اور ان کا عقیدہ ہے "کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی" ـــــ لیکن اس نظم کے پہلے بند میں انھوں نے بزمِ انجم آراستہ کرنے میں جس شاعرانہ مشاطگی سے کام لیا ہے وہ چھپائے نہیں چھپتی۔ یہ اشعار **اقبال کی** امیجری کا بہترین نمونہ ہیں۔ دیکھیے غروبِ آفتاب اور ظہورِ انجم کی تصویر کشی کس خوب صورت انداز میں کی گئی ہے ؎

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو ۔۔۔ طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور ۔۔۔ قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی ۔۔۔ چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے ۔۔۔ کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے

اور پھر نظم کا ارتقا کس اہتمام سے ہوتا ہے ؎

محوِ فلک فروزی تھی انجمن فلک کی ۔۔۔ عرشِ بریں سے آئی آواز اک ملک کی

اور وہ آواز یہ تھی کہ اے آسمان کے تارو، کوئی ایسا نغمہ چھیڑو جو زمین کے سونے والوں کو بیدار کر دے ـــــ نظم آگے بڑھتی ہے۔ فرشتے کی صدا سنتے ہی تاروں بھری فضا کی خاموشی ختم ہوئی اور پھر وسعتِ افلاک ایک نوا سے معمور ہو گئی۔ یہی نوا اقبال کا وہ پیغام ہے جس کا خاتمہ اس شعر پر ہوتا ہے کہ ؎

ہیں جذبِ باہمی سے قایم نظام سارے ۔۔۔ پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں

اقبال کے شعری اسلوب کا کوئی جائزہ ان کی فارسی تراکیب کا ذکر کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ ان فارسی ترکیبوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال زبان وبیان

کے معاملے میں مرزا غالب سے کس درجہ متاثر تھے۔ ان کو فارسی زبان پر کامل دستگاہ حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ایسی بلیغ ترکیبیں وضع کیں جن کی مدد سے وہ مفہوم جس کو ادا کرنے کے لیے کئی شعر درکار ہوں گے چند لفظوں میں ادا ہو جاتا ہے۔ اقبال کی ان فارسی ترکیبوں میں جو فکری عنصر پایا جاتا ہے اس نے ان کے شعری اسلوب میں وہ امتیازی شان پیدا کر دی ہے کہ پہلی ہی نظر میں ہم پہچان جاتے ہیں کہ ہو نہ ہو یہ اقبال کا کلام ہے ؎

آہ یہ دنیا، یہ ماتم خانۂ برنا و پیر　　　آدمی ہے کس طلسمِ دوش و فردا کا اسیر

شمعِ سحر یہ کہہ گئی سوز ہے سازِ زندگی　　　غم کدۂ نمود میں شرطِ دوام اور ہے

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز　　　چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

اٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں　　　سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر

بظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ جس شاعر کے یہاں فارسی تراکیب کی یہ بہتات ہو اس کے کلام میں وہ آمد اور بے ساختگی باقی نہیں رہ سکتی جو ایک اعلیٰ درجے کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ لیکن یہاں صورتِ حال بالکل مختلف ہے۔ فارسیت کے غلبے کے باوجود اقبال کے کلام میں ایسی آمد اور روانی ہے جس کی حدیں موسیقیت سے جا ملتی ہیں۔ پہلے تو جذبے کی صداقت ہی نے ان کے اشعار میں بڑی آمد پیدا کر دی ہے، پھر انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں کے لیے ایسی مترنم بحریں اختیار کی ہیں اور الفاظ کے انتخاب اور ان کی نشست میں صوت و آہنگ کا ایسا خیال رکھا ہے کہ سامع پر ایک مخصوص کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس میں مسرت بھی

شامل ہوتی ہے اور بصیرت بھی۔ کلامِ اقبال میں اس غنائیت کا شاید ایک سبب یہ بھی ہو کہ ڈاکٹر صاحب کو موسیقی سے دلی لگاؤ تھا۔ وہ شعر اور موسیقی کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں ؎

شعر گویا روحِ موسیقی ہے، رقص اس کا بدن

مشہور ہے کہ شعر کہتے وقت وہ گنگناتے جاتے اور اپنا کلام اکثر و بیشتر ترنم سے سناتے تھے۔ ان کے شعری اسلوب کی اس نمایاں خصوصیت کی وضاحت کے لیے کچھ اقتباسات پیش کرنا بے محل نہ ہوگا ؎

بیا ساقی نوائے مرغزار از شاخسار آمد — بہار آمد، نگار آمد؛ نگار آمد، قرار آمد
کشید ابرِ بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا — صدائے آبشاراں از فرازِ کوہسار آمد
بہ مشتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر و حنین آور — تصرف ہائے پنہانش بچشمم آشکار آمد

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہرِ یک دانہ — یک رنگی و آزادی اے ہمتِ مردانہ
یا سنجر و طغرل کا آئینِ جہانگیری — یا مردِ قلندر کے اندازِ ملوکانہ
یا عقل کی روباہی، یا عشقِ ید اللّٰہی — یا حیلۂ افرنگی، یا حملۂ ترکانہ

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی — تو اگر میرا نہیں بنتا، نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق — تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں — تن کی دولت چھاؤں ہے، آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

ناقۂ سیارِ من
آہوئے تاتارِ من

درہم و دینار من
اندک و بسیار من
دولتِ بیدار من
تیز ترک گامزن منزلِ ما دور نیست

اے غنچۂ خوابیدہ چو نرگس نگراں خیز
کاشانۂ ما رفت بتاراجِ غماں خیز
از نالۂ مرغِ چمن، از بانگ اذاں خیز
از گرمیٔ ہنگامۂ آتش نفساں خیز
اے خواب گراں، خواب گراں، خواب گراں خیز
اے خواب گراں خیز!

رومی بدلے، شامی بدلے، بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزند کہستاں! اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ، رمیدہ بو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری
مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری
دمِ زندگی، رمِ زندگی؛ غمِ زندگی، سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا، کہ یہی ہے شانِ قلندری

تری خاک میں ہے اگر شرر، تو خیالِ فقر و غنا نہ کر
کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوتِ حیدری
نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی، نہ حریفِ پنجہ فگن نئے
وہی فطرتِ اسد اللہی، وہی مرحبی، وہی عنتری

غرض یہی سب وہ خصوصیات ہیں جنھوں نے اقبال کے شعری اسلوب کو انتہائی مترنم، خوش آہنگ، مسرت آفریں، فکر انگیز، ولولہ خیز اور پر تاثیر بنا دیا ہے۔ اس موقع پر ہمیں اقبال ہی کا ارشاد یاد آتا ہے ؎

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں، وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

اور بلاشبہ اقبال کا شعری اسلوب بھی اردو شاعری کی دنیا میں ایک ایسا ہی معجزہ ہے!!

(اردو ادب ۷۳ء)

ختم شد